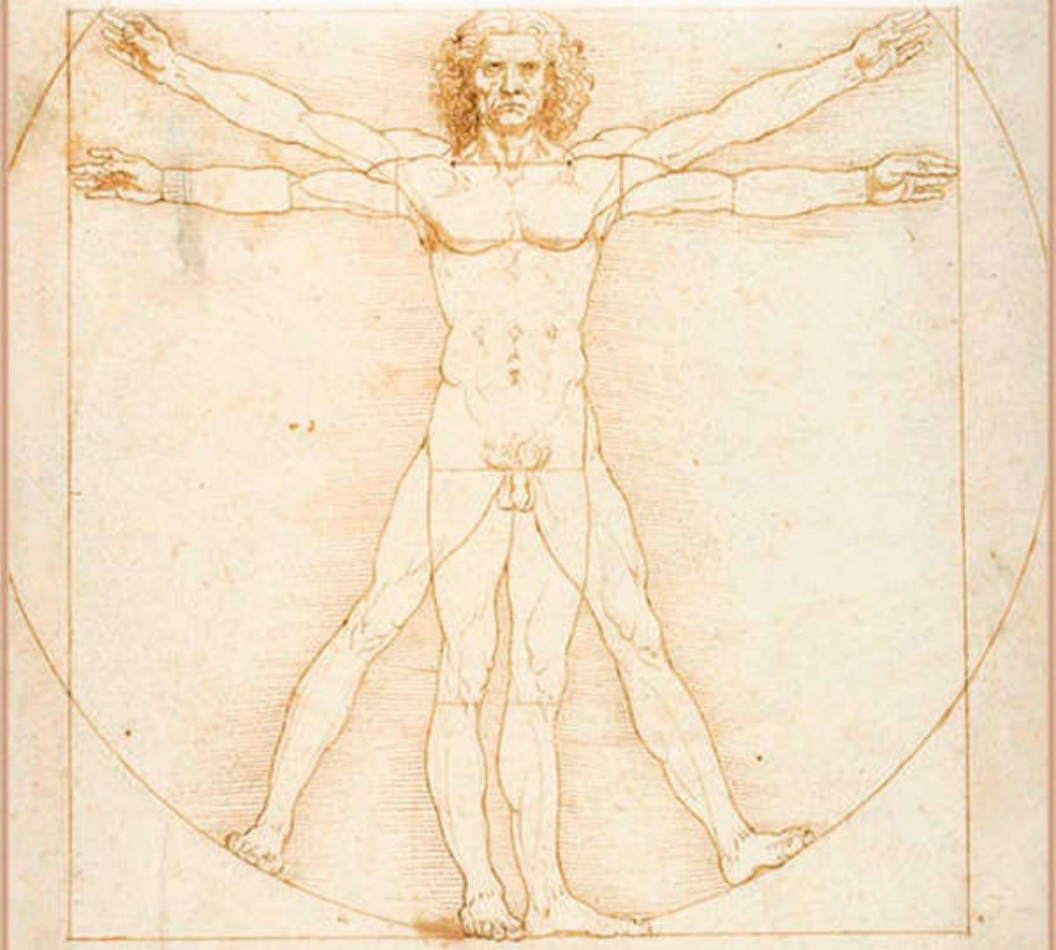
Patricia Castelli

La estética del renacimiento



En los dos siglos y medio en los que, más o menos y siempre convencionalmente, se ha establecido la duración del Renacimiento en Italia, se acaban en cualquier caso fijando los nuevos caracteres que determinan ese aspecto y esa forma que fueron característicos de los siglos posteriores y que, ampliándose por encima de sus límites, conservan y, a veces, adquieren vitalidad autónoma. Los aspectos estéticos de este período no pueden relegarse solamente al análisis de tratados filosóficos ampliados a la teoría artística, sino que tienen que ser estudiados a través de programas de diferente tipo que van desde la exploración de las tierras desconocidas a la corrección y enmienda de los textos de los autores griegos y latinos, y hasta de los políticos, con frecuencia tan diferentes de aquellos hombres que hicieron de aquel período algo tan importante. Las problemáticas ético-políticas, el interés por lo desconocido, el estudio de los cielos, la traducción de algunos aspectos filosóficos en las formas del ¿vivir civil?, modelos de comportamiento y hasta en las cuestiones de costumbres, como las predicaciones herméticas y platonizantes, explicitan los cambios de gusto y los climas de un período excesivamente estratificado.

epublibre

Patricia Castelli

LA ESTÉTICA DEL RENACIMIENTO

ePub r1.0
Titivillus 27.08.16

Título original: *L'estetica del Rinascimento*
Patricia Castelli, 2005
Traducción: Juan Antonio Méndez
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Conversión a pdf: FS, 2021

Aun siendo una disciplina relativamente reciente, la estética hunde sus raíces en los orígenes de la cultura occidental. A la cultura griega debe su originario significado etimológico: *aisthesis*, sensación. Como todas las disciplinas, tiene un lenguaje con significación específica, aunque aparentemente no sea así. Esa supuesta no especificidad de su lenguaje pone al lector «ingenuo» en peligro de ser arrastrado a terrenos pantanosos, muy alejados del camino real.

La colección *Léxico de estética*, dirigida por Remo Bodei, se compone de una serie de volúmenes, no muy extensos, escritos con lucidez y rigor, dirigidos a un público culto aunque no especializado. Los distintos textos, que tienen su propia fisonomía autónoma, por lo que se pueden considerar como monografías independientes, proponen la reconstrucción por sectores del mapa de ese vasto territorio que ha recibido el nombre de «estética».

La colección se articula en tres secciones: *Palabras clave, El sistema de las artes* y *Momentos de la historia de la estética*. La primera aborda, desde una perspectiva teórica e histórica, los conceptos fundamentales que utilizamos para comprender los fenómenos estéticos o para valorar obras de arte, productos manufacturados o de la naturaleza (lo bello, el gusto, lo trágico, lo sublime, por ejemplo). La segunda está dedicada a la estética aplicada a los campos considerados más importantes, como la pintura, la arquitectura, el cine y los objetos de la vida cotidiana. Finalmente la tercera examina la disciplina en su desarrollo histórico, sobre la base de los distintos planteamientos teóricos específicos y de las prácticas artísticas concretas, desde el mundo antiguo hasta la Época Contemporánea.

Fruto del trabajo de los principales especialistas en la materia, italianos y de otros países, todos los volúmenes, aun en la especificidad y diversidad de cada sección, autor y asunto de

cada uno de ellos, tienen en común la amplitud de perspectiva y el lenguaje sencillo, una bibliografía comentada que orienta hacia otras lecturas más concretas y especializadas y, finalmente, sus dimensiones contenidas, aun cuando se ocupen de asuntos vastos y complejos.

La colección se constituye de la siguiente forma:

PRIMERA SECCIÓN: PALABRAS CLAVE

Títulos publicados

Remo Bodei

La forma de lo bello

Valeriano Bozal

El gusto

Maurizio Ferraris

La imaginación

Remo Ceserani

Lo fantástico

C. d'Angeli-G. Paduano

Lo cómico

Baldine Saint Girons

Lo sublime

De próxima aparición

Trágico/tragedia

El genio

SEGUNDA SECCIÓN: EL SISTEMA DE LAS ARTES

Títulos publicados

Enrico Fubini

Estética de la música

Roberto Masiero

Estética de la arquitectura

Mario Pezzella

Estética del cine

Ernesto L. Francalanci

Estética de los objetos

De próxima aparición

Estética de la pintura

Estética de la literatura

La estética, las artes

y las técnicas

TERCERA SECCIÓN: MOMENTOS DE LA HISTORIA DE LA ESTÉTICA

Títulos publicados

Paolo D'Angelo

La estética del romanticismo

Elio Franzini

La estética del siglo XVIII

Mario Perniola

La estética del siglo veinte

Federico Vercellone

La estética del siglo XIX

Giovanni Lombardo

La estética antigua

Patricia Castelli

La estética del Renacimiento

De próxima aparición

La estética clásica

La estética medieval

La estética del barroco

Prólogo

> Dejarán de edificarse templos y pórticos; desaparecerán todas las artes: tanto nuestra vida como la cosa pública se verán trastornadas, si cada uno de nosotros acaba contentándose con lo necesario.
>
> Poggio Bracciolini, *De avaritia*

Nada tan eficaz para evocar en el lector de ayer y de hoy los ideales estéticos del Renacimiento como la descripción de un tranquilo paseo a caballo por una soleada zona del agro romano de dos ilustres personajes, un papa y un *condottiero*, captados uno y otro en pleno esplendor intelectual y físico. El narrador del acontecimiento es el mismo Pío II (Eneas Silvio Piccolomini, 1405-1564) que, en sus *Commentarii rerum memorabilium* (1463) recuerda su vagabundear por la campiña, cerca de Tívoli. El Pontífice, que había salido de Roma bien entrada la noche, llega al Aniene, donde le esperan Federico da Montefeltro (1442-82) y el cardenal Teano con diez formaciones de hombres a caballo que le escoltarán hasta el Ponte Lucano:

> A los pocos días, el Pontífice, que había salido de Roma en mitad de la noche, una vez atravesado el río, se encontró con Federico, con el cardenal de Teano y con diez agrupaciones de hombres a caballo que le escoltaron hasta el Ponte Lucano. Disfrutó el Pontífice con el brillo de las armas y la prestancia de los soldados. ¿Existe, acaso, algo más bello que un campamento ordenado? El sol brillaba sobre los escudos, los yelmos y los penachos lucían de manera maravillosa; las filas daban la impresión de selvas de lanzas. Jóvenes, corriendo de acá para allá, caracoleaban sobre los caballos; vibraban las espadas, se agitaban los estandartes. Todo daba la impresión de una inminente batalla. Federico, que había leído mucho, empezó a preguntar al papa si los antiguos capitanes iban armados como los de nuestra época y el papa le contestó que en Homero y en Virgilio hay descripciones de todo tipo de armas, las que utilizan nuestros contemporáneos y otras hoy caídas en el olvido.[1]

Ante este espectáculo, rico en conceptos relacionados con las categorías estéticas del mundo antiguo, *splendor, fulgor, varietas, elegantia, ordo*, tiene lugar una discusión que carecería de sentido en otro momento histórico. Federico interroga al Pontífice

sobre un dato histórico-filológico, es decir, si los antiguos capitanes iban armados como los modernos. Pío II responde inmediatamente, remitiéndose a Homero y Virgilio, acerca, incluso, de lo que estaba antes en uso y luego había caído en el olvido. Discuten, además, acerca de las batallas de la antigüedad y el Papa trata de demostrar que, contrariamente a cuanto pensaba Federico, el *Trianum bellum* había sido una gran guerra. Luego, ambos, no contentos con la discusión histórica, se enfrascan también en otra sobre geografía, sin llegar a ningún acuerdo acerca de los límites de Asia Menor: "Cumque de Asia quoque mentio fieret, quae minor vocatur, nec de limitibus conveniret". El Papa, respaldado por las opiniones de Ptolomeo, Estrabón, Plinio, Quinto Curcio, Julio Solino, y Pomponio Mela, de los cuales se había servidopara escribir su cosmografía (*Historia rerum ubique gestarum*, 1477), repasa las nuevas intuiciones y conocimientos geográficos. La obras de estos autores, no está de más recordarlo, enriquecieron la biblioteca de Federico da Montefeltro, una de las más importantes, si no la más racional de la segunda mitad del Quattrocento.

Los dos, no satisfechos con la conversación, emprenden el camino hacia Tívoli con "sermo dulces at alacer", recordando viejas historias hasta el Ponte Lucano, donde el Papa, separándose de la tropas y tras haber atravesado de nuevo el Aniene, entra en Tívoli, donde es recibido a la "antigua" "cum ramis olivarum et cantibus". La narración del Pontífice continúa poniendo de relieve la corrupción aportada a la antigua residencia de Adriano por el tiempo que todo lo estropea, casi una meditación acerca del carácter transitorio de las cosas humanas:

> El tiempo todo lo ha deteriorado; la hiedra reviste hoy paredes otrora cubiertas de paños pintados y tapices tejidos en oro. Zarzas y flores silvestres crecen donde antes se sentaban purpurados tribunos, y las culebras ocupan hoy los aposentos de las reinas. Hasta tal punto es cambiante la naturaleza de las cosas mortales.[2]

Pío II describe luego los bellísimos olivos y los viñedos, la *varietas* de árboles, la pareja de frutales que producen "poma, magnitudinis et saporis eximii". Recuerda además, cómo acompañado de sus cardenales solía, durante el verano, acercarse con frecuencia en aquellos fértiles lugares en los que recreaba su ánimo ("in quae laxandi animi gratia") y cómo se sentaba en un prado, bajo los olivos, para disfrutar de la vista de las aguas transparentes ("unde spectaret perlucidas aquas"). Pone de relieve aquellos gratos lugares en referencia a la historia de Tívoli recurriendo a un autor de su tiempo, Flavio Biondo (1392-1463), autor de *Italia illustrata* (1448-1453), de *Roma instaurata* (1444-1446) y de *Roma triumphans*, esta última dedicada al Papa mismo. Se refiere incluso a la sordidez de la antigua casa en ruinas, toda ella llena de ratas ("Domus antiqua et ruinosa plena muribus"). El *excursus*, con la excepción del tema del amor, parece contener todos aquellos lugares comunes que caracterizan los aspectos más significativos de la estética del Renacimiento, en el cual, más quizá que en cualquier otro período, emerge el sentido del disfrute unido a una memoria histórica evocada, en este caso, por las animadas discusiones de los protagonistas.

En el Renacimiento no existía la estética. La estética no será teorizada, como es bien sabido, hasta Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), que consideraba belleza y arte como aspectos del ser (*Medit*. 110). Por primera vez, el filósofo utilizaba este término en sus *Meditationes*, distinguiendo la estética de la poética, considerada como una especie de 'contenedor' de las reglas que dan forma a un poema (*Medit*. 9).

Hablar de estética, por lo que se refiere al Renacimiento, podría resultar discutible. Sin embargo, puede ser legítimo referirse al término 'poética', discutido ya por Aristóteles y ampliamente utilizado desde el Quattrocento tardío hasta el Cinquecento, sobre todo después de que el escrito del filósofo se pu-

blicara en Venecia (1498) en la traducción latina de Giorgio Valla (1447-1500) y, posteriormente, en 1508 en griego en el volumen de la famosa antología de los *Rhetores Graeci* impresa por Aldo Manucio, para reeditarse luego, siempre en la traducción latina de Alessandro de' Pazzi, en 1536.

Sin embargo, incluso para el lector no especializado, el sustantivo 'estética', de uso corriente ya en diversas acepciones (estética del cuerpo, del paisaje, de la mirada, de la visión, de la expresión, etc.) parece apropiado para denotar los múltiples aspectos, quizá diferentes, pero de matriz unitaria que entre los siglos XV y XVI indican belleza y armonía como elementos básicos para la acepción de lo bello que se despliegan en los diferentes aspectos culturales que caracterizan la época. Filósofos, poetas, artistas y literatos contribuyen a la definición de esas categorías, no sólo a su teorización, sino también a su propia concreción, pasando así del plano abstracto, relegado a la esfera espiritual, al sensible, que permite a grupos sociales cada vez más amplios una participación en lo que podríamos llamar 'metáfora de la comprensión artística'. Cuerpos esculpidos y pintados, representados mediante el uso del metro proporcional, hacen evidente a la mirada de los observadores la belleza basada en la aplicación de precisas relaciones matemáticas. Mediante el paso de lo universal a lo particular la idea abstracta toma forma concreta y llega a ser disfrutable e, igualmente, ese particular sensible aclara, al menos en apariencia, los aspectos de lo universal inteligible. En el Renacimiento, los grandes mecenas, tanto públicos como privados, educados en la nueva recepción de lo bello que, a impulsos de la nueva *paideia*, pasaba por la revisión de los modelos clásicos, confiaban en la realización de la idea de belleza con la que habían soñado. Naturalmente, la originalidad individual de cada uno de los artistas y literatos garantizaba una amplia gama de experiencias que, aunque articuladas sobre principios comunes, asumían formas

y colores que esos mecenas privilegiaban de acuerdo con su *discretio*. Los artistas seleccionaban un modelo u otro, demostrando así en primer lugar la aplicación del 'juicio' y luego la del 'gusto'. No por casualidad Policiano, en el prefacio a la miscelánea dedicada a Lorenzo de Médicis, alude en sentido figurado al término *gustus*: "Efectivamente, no todos tienen el mismo gusto; más aún, cada uno tiene su propio paladar".[3] La aplicación del juicio "pertenecía a un terreno intermedio entre el intelecto y los sentidos" que "permitía una reacción inmediata a lo que se percibe".[4] Precisamente en el Renacimiento, se advierte esta reacción en los testimonios escritos y artísticos que evidencian una participación en lo bello basada en conceptos extraídos de la tradición clásica, entre los que destacan los de *proportio, mimesis (imitatio), lux, amor*. De modo que parece lícito señalar con el término «estética» las teorías particulares que, en ese período, rompiendo la jaula puramente teórica en la que aparentemente estaban constreñidas, se ampliaban al universo de lo sensible, definiendo, incluso, modelos de comportamiento. Estos conceptos a los que hemos hecho referencia, hechos visibles y legibles en su traducción sensible, han proporcionado la posibilidad de disfrutar de manera empírica de cuanto se revela no sólo huella, sino también «esencia expresiva» del pasado. Testimonios literarios, esculturas, pinturas, arquitecturas, tratados filosóficos y artísticos, incluso formas de comportamiento, evidencian la relación constante que existe entre el arte en su expresión concreta y los múltiples aspectos de la belleza en el marco de la actividad intelectual. Esos testimonios adquieren fuerza en su interactuar y comunicar, sometidos también al juicio de la valoración de lo que el hombre no sólo vivamente desea y admira, sino realiza.

De modo que, para la definición del pensamiento estético del Renacimiento, parece legítimo tener en cuenta diferentes aspectos, tales como las composiciones gramaticales y gráficas, el

concepto de lo monstruoso, las formas de los cielos y de las tríadas y hasta la moda egipcia, hermética y platónica, en el marco de la cultura de la época. Estas, junto a los modelos de comportamiento, son el espejo de la recepción de los diferentes aspectos especulativos.

En la redacción de estas notas he intentado tener presente la complejidad de un período que, aún presentando elementos unitarios, se articulaba en distintas direcciones muy alejadas de aquella visión que de ese mismo período dieron los historiadores y los filósofos de los siglos XIX y XX. Sin embargo, estos contribuyeron, en diferente medida, a 'lanzar' y fijar algunos *tópoi* que todavía hoy están lejos de ser desmantelados. Algunos temas han constituido la savia vital de los estudios del Renacimiento entre los siglos XIX y XX. Los autores han elaborado monografías, recorridos de viaje, balances sobre la renovación cultural del Humanismo y del Renacimiento. Han prestado atención a cuestiones filológicas, a la naturaleza, a las relaciones entre el paganismo y la nueva cultura, han buscado la génesis de los ejemplos figurativos del Quattrocento y del Cinquecento, tomados de modelos clásicos, pero que casi siempre han innovado a impulsos de una nueva interpretación. También han captado las aporías y contradicciones de un Renacimiento aparentemente luminoso, introduciendo itinerarios relacionados con los 'nocturnismos' (Haydn, 1950; Battisti, 1962), suscitando en la época polémicas y hostilidades. En todos los autores recordados como jefes de fila de tantas ramas más o menos fecundas de investigación, existe en cualquier caso un elemento común: la referencia a los ideales estéticos del Renacimiento, tanto en el ámbito filosófico como literario, teológico, histórico y artístico. No por casualidad uno de los últimos libros que ha encarado de manera unitaria el problema del Renacimiento, *El sueño del humanismo* (1993), de Francisco Rico, sugería una lec-

tura de la cultura del Quattrocento y del Cinquecento bajo el lema de una unificadora tradición retórica.

Pero por lo que respecta a la estética del Renacimiento, a pesar de una larga serie de obras sobre el argumento y en general sectoriales, falta un volumen de referencia como los *Études d'esthétique médiévale* (1946), de Edgar de Bruyne. Elaborar su esquema significa no sólo atenerse a aquellos *tópoi*, en parte no respetados, que han sostenido entre los contemporáneos categorías diversas como algo unívoco, sino también ir más allá de las jaulas en las cuales las distintas disciplinas han encasillado aspectos y momentos. A tal fin me he planteado una cuestión de fondo: ¿Qué es hoy el Renacimiento para el hombre común italiano, europeo, pero también para los que vienen de países lejanos y, por lo tanto, pertenecientes a culturas diferentes? ¿Qué significa hablar hoy de estética del Renacimiento y cómo puede este particular campo de investigación interesar a un lector medianamente informado? ¿Cuáles son los clichés que todavía nos permiten apreciar, soñar y admirar el Renacimiento? Para comprender lo que actualmente significa esta época histórica, contrapuesta por los contemporáneos a la oscuridad del Medioevo, hay que superar una serie de lugares comunes que, desde el siglo XIX en adelante, han proporcionado a la clase media y al pueblo, de diferentes maneras, una imagen y una idea unitaria de estos siglos. Las aspiraciones patrióticas de la mitad del siglo XIX, la búsqueda del consenso político durante los años del fascismo han presentado un Renacimiento que adquiere forma a través de los nombres y las gestas de sus protagonistas. De igual manera, la novela histórica y popular, el melodrama, el cine y actualmente Internet han mostrado y muestran el mismo modo de entender aquel período. Cósimo el Viejo, Lorenzo el Magnífico, Federico da Montefeltro, Girolamo Savonarola, Alejandro VI Borgia y sus hijos, César (el duque Valentino) y Lucrecia, León X apuntan a un imaginario revisi-

tado, con frecuencia a la manera de Boccaccio, como en los años Sesenta, por un cine que proponía temas como *Una virgen para el príncipe* (Pasquale Festa Campanile, 1965), inspirado en el conocido y picante asunto de la virilidad de Vincenzo Gonzaga, y *El Archidiablo*, libremente inspirado en el *Belfagor* de Maquiavelo, ambos interpretados por el popular Vittorio Gassman. En realidad, estos perfiles de personajes emergentes, estas biografías a veces noveladas de los intérpretes del Renacimiento, publicadas en el período de inspiración nacional, encontraron su momento de máxima difusión en la escuela fascista, a través de los manuales escolares y los libros de lectura de diferentes tipos y niveles que proponían retratos históricos de hombres ilustres.

A la divulgación de las vidas y empresas de estos personajes no fue ajena su traducción en la novela histórica y en el *feuilleton*. Las historias de Beatriz Cenci, Lucrecia Borgia, Blanca Capello y hasta de Giordano Bruno, procuraban una percepción del Renacimiento no sólo como un período veteado por un sentido de belleza y de universal armonía, sino también evocador de inconfesables horrores y de oscuras maquinaciones. Novelas como *Ettore Fieramosca, ovvero La disfida di Barletta* (1831), de Massimo DÁzeglio (1798-1866), que había pintado también el mismo tema (1829) iban más allá del mero aspecto artístico.[5]

La novela, publicada en 1872 en edición popular por Paolo Carrera, se editaba por entregas que costaban 15 céntimos cada una y gozaban de rápida difusión entre las diferentes clases sociales de una Italia recién unificada, centrando la atención de los lectores en la historia de amor de Ettore y Ginevra, mezclada con los acontecimientos históricos. Entre los protagonistas emerge luego la figura de un curioso guerrero, Fanfulla da Lodi que, dado el éxito obtenido entre el público, volvió en *Niccolò de' Lapi, ovvero i Paleschi e i Piagnoni*, de 1841 e, incluso como

héroe burlesco en una atrevida cancioncilla estudiantil que narra, precisamente, la historia de *Fanfulla da Lodi condottiere di gran rinomanza*. El nombre se difunde luego a través del célebre «Fanfulla della Domenica» (1877-1904). El mismo modelo inspiró a Tommaso Grossi (1790-1853), ferviente admirador de Manzoni y amigo de DÁzeglio y de César Cantú (1804-1895), autorde la historia de Marco Visconti, el réprobo hermano de Galeazzo, cuya aventura sobrevive todavía hoy en la romanza *La rondinella pellegrina*, cantada por el juglar Tremacoldo en la edición musical de E. Petrella. No menos importante, Giuseppe Rovani (1818-1874) que publicará, entre otras muchas, *Bianca Capello* (1839), *Lamberto Malatesta o I mesnadieri degli Abruzzi* (1843) y *Simoni Regoni* (1847), que trata de los acontecimientos que tuvieron lugar en tiempos de Ludovico el Moro y renueva el gusto por lo caballeresco. El paso de la forma literaria al melodrama garantizaba la supervivencia de la memoria de estos 'héroes' del Renacimiento. En un momento en que la población, desde los Alpes hasta Sicilia, miraba con inflamado amor patriótico a los héroes del pasado, la pintura exaltaba sus aventuras. La posterior trasposición al cine mudo de estos mismos argumentos, dados a conocer también en las sumarias ilustraciones que acompañaban a las entregas populares, decretó el éxito y el interés por un período histórico no sólo por parte de los intelectuales. A través del cine se veían y en definitiva se participaba en las actividades de aquellos personajes de los que se conocían, no sólo el nombre sino todas sus historias.

Como ya se ha dicho, el fascismo se ocupó de proporcionar una imagen del Renacimiento, junto con la de la historia de Roma, fuerte y unitaria, construida por personalidades inmortales; después de tantos siglos, aquel período se replanteaba en clave moderna, pero con sólidas raíces ancladas en el pasado. Uno de los muchos ejemplos en este sentido viene dado por el libro de lecturas de la IV clase elemental del año XIV de la Era

fascista, es decir, de 1935. Compilado por Angelo Silvio Novaro e ilustrado por Bruno Bramanti, el texto proponía una antología de textos históricos ampliamente explicados a los escolares. Una sección, titulada *Il nonno Barbagrigia*, da pie para un repaso a los nombres de los más célebres pintores, escultores y arquitectos. De Giotto a Rafael, se enumeran los artistas más conocidos del Quattrocento, casi todos de ámbito toscano, sobre el modelo de las observaciones de Vasari (1511-1574), que en su Prefacio a las *Vidas* ya había subrayado el 'pantoscanismo' del arte. Los nuevos caminos que el «abuelo Barbagrigia» va a tener en cuenta se revelan un auténtico *vademecum* mnemónico, hasta el punto de que, dirigiéndose al nieto, le sugiere:

> mientras haces el camino, con la única incomodidad de alzar de vez en cuando los ojos hacia las esquinas, repasa mentalmente los tratados completos de historia y geografía y aprende mentalmente los nombres de algunos hombres que con sus obras honran a Italia (p. 161).

Los nombres de Giotto y Brunelleschi, seguidos de los de Miguel Ángel, Leonardo, Rafael y Tiziano, marcas que son del cuadrivio, sirven también para poner de relieve la necesidad de dar a conocer, además de los nombres, también las obras de estos artistas. El esplendor y grandeza de las artes, en manos de los maestros del Renacimiento, se sostienen también en una plétora de literatos, entre los que destacan Ludovico Ariosto y Torcuato Tasso. También entre los músicos, la referencia al fervor nacional pasa a través del recuerdo, todavía vivo, de Verdi, definido como «ferviente patriota» que «se sirvió de sus impetuosas melodías para encender multitudes y arrastrarlas al amor a Italia y a Roma» (p. 186). No se puede negar que incluso a esta última referencia a un músico patriota le falte fuerza persuasiva frente a los escolares dispersos por las provincias más lejanas de Italia. El Renacimiento se representaba así en su armonioso pero a veces trágico perfil patriótico, perfilado, cara a los niños italianos, por la genialidad de los individuos entre los

que, naturalmente, no figuraban como ejemplos Buscheto, Lanfranco o Wiligelmo.

El pueblo de «santos, navegantes y poetas» incluía, por lo tanto, un gran número de protagonistas del Renacimiento. La imágenes de Lorenzo el Magnífico, Rafael, Miguel Ángel, Juan de las Bandas Negras, Cristóbal Colón, es decir, las de los mismos héroes de la pintura y de la novela histórica, del melodrama y del cine, aparecen incluso en poses estatuarias en las portadas de los cuadernos, acompañados de comentarios y leyendas que informan al lector de su biografía, con frecuencia agigantados por consideraciones 'míticas' basadas en las anécdotas más disparatadas. Sus imágenes llegan a ser familiares para amplios estratos de la población a través de emisiones filatélicas con ocasión de los centenarios y sus efigies, igual que las de Rafael, Savonarola y Giordano Bruno, decoran con fines educativos y patrióticos las plazas de Italia. Incluso la arquitectura, el artesanado y, en absoluto la última, la moda, contribuyen, entre los siglos XIX y XX, a definir el Renacimiento como un valor imperecedero. Numerosos autores, incluso extranjeros, de la segunda mitad del siglo XIX contribuyen al relanzamiento literario del Renacimiento. Entre ellos hay que recordar, sin ninguna duda, al ruso Dimitri Sergevich Merezkovski (1865-1941), autor de *El renacimiento de los dioses o Leonardo da Vinci*. Esta obra gozó de extraordinaria popularidad también entre los lectores italianos. La imagen del Renacimiento presentada por el literato se expresaba con una gran potencia evocadora, a través de los grandes personajes como Leonardo, Miguel Ángel, Maquiavelo, Savonarola, pero también de otros, entonces considerados menores, como Giovanni Boldraffio, Merula y otros. De las páginas de Merezkovski se deduce una atenta lectura de los ensayos modernos sobre el Renacimiento de aquellos años. Enseguida se advierte, por ejemplo, la referencia al *Paraíso de los Alberti*, de Aleksandr Nikolaevich Veselovki (1838-1906), publi-

cado en 1867. Efectivamente, el ruso describe el Paraíso como «un bellísimo parque, diseñado con regularidad absolutamente geométrica, con calles y avenidas de boj, de laurel y de arrayanes, regularmente cuidados, con galerías cubiertas, laberintos, estancias y pabellones de hiedra».[6] Menos conocido, pero digno de figurar en este *revival* de principio del siglo XX en Italia, la novela del conde de Gobineau (1816-1882), *El Renacimiento* (1877).[7] La novela histórica, naturalmente, siguió disfrutando de amplia fortuna. Baste recordar la obra de María Bellonci, transformada en un auténtico éxito editorial. Documentados y atentos a las fuentes consultadas, sus novelas, a partir de *Lucrecia Borgia* (1939) se convierten en un auténtico vademecum del Renacimiento italiano, dedicando específica atención en lo que respecta a este género literario.

Ya en el siglo XX, la publicidad ha monopolizado, imágenes sorprendentes de este período, instrumentalizando las figuras mitológicas más conocidas y pintadas entre los siglos XV y XVI, descontextualizándolas de la narración del mito y privilegiando sólo los elementos denotativos. De entre todas ellas destaca la *Venus* de Boticelli, utilizada para promocionar productos para la estética del cabello, chocolatinas, tarjetas de crédito e, incluso, como caricatura de personajes políticos.[8] Lorenzo el Magnífico fue elegido para promocionar un famoso aceite de oliva toscano y Leonardo de joven es un *testimonial* de excepción para los congelados de una conocida empresa italiana de productos alimenticios. Dioses, jefes de Estado, aristas famosos, despojados de sus costumbres habituales, se convierten en algo parecido a aquelloas que disfrutan del *spot* que, de alguna manera, reconocen sus propias costumbres en las de los ilustres personajes. Imágenes lejanas de las propuesta por Borges en *Ragnoarök* (1960). Aquí, los dioses, llegados entre aplausos a un aula de la universidad de Buenos Aires entre el público asistente, son luego asesinados a tiros por su crueldad. Los dioses de

los *spots* televisivos italianos son algo más benévolos y llenos de vicios humanos, cosa que, por lo demás, le compete a la estirpe.

Esta imagen doméstica y familiar de los dioses choca, pero no altera ni siquiera la de las divinidades y la de los grandes protagonistas del Renacimiento consumidas por un público heterogéneo a través de apariciones que cada vez se muestran más como acontecimientos mundanos y sociales. Estas muestras, a menudo 'hinchadas' por los *mass media* y entre éstos muchos semanarios o publicaciones mensuales de los que se hojean en los acogedores vestíbulos de los centros de estética y de los gimnasios, presentan al apresurado lector insuperables modelos de belleza y proporción. Incluso algunas columnas de semanarios «comprometidos», como *ÍLEspresso* no son ajenas a la fortuna del nuevo Renacimiento. Las *Vacaciones inteligentes*, efectivamente, proponían como alternativa a las bellezas del mar o de la montaña, otras más seductoras de antiguas mansiones. El mismo 'palazzo' en 'forma de ciudad' de Federico da Montefeltro se convertía en algo más que un monumento a visitar. Se podía recorrer en media mañana con ayuda de las nuevas *Baedeker* o *Reiseführer*, es decir las apresuradas columnas redactadas por diferentes especialistas más o menos informados a sueldo de la revista. Más que a la lectura de una obra de arte se animaba al público a una degustación estética, con frecuencia falseada, de una época a través de testimonios figurativos, arquitectónicos, paisajísticos y hasta culinarios.

El italiano medio, sin estudios especializados, tiene una imagen del Renacimiento diferente y aproximada en función de su propia edad. ¿Por qué vamos entonces a esforzarnos en distinguir caracteres estéticos de aquel período? La imagen del Renacimiento, efectivamente, nos llega con frecuencia de manera inconsciente y subliminal a través de sus fragmentos. En el panorama literario, cinematográfico, de historias de amor, espionaje o de *serial killer* (Dario Argento, *El síndrome de Stendhal*) y

hasta en los *spots* publicitarios, aparecen referencias a la cúpula de Brunelleschi, a los pórticos de Vasari, *bricolage* de espacios, de arquitecturas, de imágenes que incluyen hasta la misma *Venus* de Botticelli, que despiertan nuestra curiosidad y permanecen impresas en nuestro recuerdo. El modelo no es infrecuente, como nos enseñaron aquellas películas que, a partir de los años Cincuenta, presentaban, a impulsos de la esponsorización de las productoras, cigarrillos y bebidas, y hasta «ríos de alcohol», invitando al espectador a probar las mismas voluptuosidades del protagonista.

Hay que poner, por lo tanto, un poco de orden entre tanta confusión y promiscuidad, entre tanto desorden consciente o inconsciente. De manera que parece legítimo tratar de entender, por ejemplo, la idea de *pulchritudo*, de *varietas*, de *lux* y *lumen*, a través de lo que ha hecho perceptible estas categorías, no sólo a los «intelectuales», sino también a un amplio grupo de ciudadanos que vivieron un momento denso en acontecimientos y de atenciones en relación con la naturaleza y el hombre y también en relación con lo que este último realizaba como producto que identificaba belleza y perfección.

El gran debate de los autores del Quattrocento y del Cinquecento con respecto a la comparación entre su tiempo y aquellos otros felices y quizá áureos de un remoto pasado, localizado en el mundo greco-romano, se basa en la comparación de dos términos clave: antiguos, referido a los hombres de un momento histórico lejano pero insertable en una cronología precisa y señalado como modelo ideal del clima político, literario y artístico de sus tiempos; y modernos, es decir los hombres que les estaban generacionalmente cercanos que, con frecuencia, superaban con sus empresas a los antiguos. Naturalmente, esta confrontación en el plano de la acepción estética llevaba a valorar modelos comunes a través de los cuales, sin embargo, se ponía en evidencia la excepcionalidad y la unicidad de un momento,

sobre todo a través de un conjunto de anécdotas que pasaban, por ejemplo, al menos en la primera mitad del Quattrocento, cuando raros eran los testimonios figurativos en el campo de las artes, más por la tradición enciclopédica (Plinio, Vitruvio) que por la observación directa de la obra. Alguien ha observado que la estética del Renacimiento puede considerarse por algunos pobre y «no original».[9] Es cierto que «armonía y medida, número y orden constituyen [en aquel período] la raíz de toda expresión artística».[10] Precisamente en la comparación de estas categorías se basa la confrontación entre antiguos y modernos, que se desarrolla, con frecuencia entrelazada, también con la acepción del concepto de 'naturaleza' que comprende todo y todo alimenta. No por casualidad, entre los que sostenían la supremacía de lo antiguo estaban, por ejemplo, Boccaccio y Filippo Villani, que reconocieron en Cimabue, pero sobre todo en Giotto, a los reformadores de la pintura *ad naturae similitudinem*.[11] El retorno a la naturaleza encontraba su exaltación junto a la de los clásicos, sostenida por pensadores como Petrarca. La comparación de estos aspectos pasó desde las artes visuales hasta encontrar espacio en la literatura e, incluso, en la discusión filosófica. Un arquitecto y escultor florentino poco estimado por Vasari, Filarete (Antonio Averlino) (ca. 1400-1469 ca.), en su tratado sobre la arquitectura, usa el término «moderno» para referirse a la arquitectura gótica, que incluye todo lo innovador de sus templos, con las alocuciones «a la romana y a la antigua». Del mismo uso de la palabra «moderno» se convierte en paladín también Giannozzo Manetti. Cennino Cennini, por el contrario, había utilizado el término «moderno» para definir el nuevo modo de pintar de Giotto. Naturalmente, por lo que se refiere al uso de los términos, reinaba un poco de anarquía que, como veremos, también se presenta en el ámbito de los modelos literarios. Como es sabido, le corresponde a Vasari poner ordenentre las diferentes acepciones

del término. Con «a la vieja manera» se refirió al estilo de los «Griegos viejos y no antiguos», es decir, al de los bizantinos. Limitó la alocución «a la antigua manera»[12] a la «buena manera griega antigua»[13], es decir, al momento más significativo del arte griego. Finalmente, utilizó el término 'moderno' para el arte de su tiempo, haciendo naufragar definitivamente, el uso que de él había hecho Filarete en relación con el Gótico.[14] Naturalmente, esta 'nueva estética' a la manera antigua en el terreno de la arquitectura había sido lanzada por un personaje que en tiempos de Filarete había alcanzado amplia fama, Filippo Brunelleschi (1377-1446). Con posterioridad dignamente celebrado por Vasari, que había contribuido a confirmar el mito. De manera que el crítico aretino, en las *Vidas*, utiliza el término moderno para referirse a sus contemporáneos, limitando por el contrario el término «antiguo» a un momento remoto señalado sin mucha precisión desde el punto de vista cronológico, pero identificable con el del mundo grecorromano que, en aquellos años, volvía a entrar en el concepto de «clásico». La belleza de la atrevida construcción de la cúpula se identificaba, sin embargo, en la prosa de Vasari, a través del uso de los superlativos relativos «mayor», «más alta», «más bella»:

> Y quiso el cielo, habiendo permanecido la tierra tantos años sin ningún alma egregia ni espíritu divino, que Filippo dejara al mundo de sí la mayor, la más alta construcción y la más bella de cuantas se han hecho en tiempo de los modernos e, incluso, de los antiguos, mostrando que el mérito de los antiguos artesanos de Toscana, si bien perdidos, no estaban muertos.[15]

Estos juicios en relación con las proporciones no hacían sino comparar la cúpula con el restos de las «cúpulas» edificadas en su tiempo. Junto a Donatello (1386-1466), Brunelleschi había ido a Roma a buscar las «medidas», es decir el sentido de la armonía, pero también, más específicamente, las reglas de la arquitectura para basar lo nuevo en lo antiguo. De manera parecida, Antonio Manetti, biógrafo de Brunelleschi, había subrayado la importancia de la investigación de lo antiguo llevada a ca-

bo por Brunelleschi y Donatello.[16] Por otra parte, Vasari vuelve a afirmar que Brunelleschi en definitiva supera a los antiguos, y Giannozzo Manetti, en su *De dignitate et excellentia hominis* (1451-52), comparando antiguos con modernos, concede prioridad a los modernos, poniendo como ejemplo la cúpula de Filippo.[17] Vasari, en sus declaraciones, no había llegado a los extremos apoteósicos de Manetti que había sacado a colación, antes de celebrar a Brunelleschi, una breve pero eficaz descripción del paso de la habilidad constructiva de los griegos a los romanos en virtud de cuestiones políticas y económicas.[18] Aunque la confrontación entre antiguos y modernos ya estaba presente desde los tiempos de Petrarca, seguramente, no adquiere fuerza e importancia suficiente hasta la primera parte del Quattrocento, sostenida también por los modelos retóricos. En los *Diálogos de Petrum Histrum* (1401), dedicados por Leonardo Bruni (1370/74-1444) a Pier Paolo Vergerio (1370-1444) [19], frente a Arezzo, la ciudad natal de Bruni, ya en ruinas debido a los adversos golpes de la fortuna, contrapone una «Floridísima» Florencia por sus hombres y sus obras.[20] La idea de esta irradiación de las artes que, según Bruni, se manifestaba a través de la luz que emanaba de Florencia, contribuirá, como veremos, a definir el luminoso esplendor del Renacimiento, en antítesis con la edad «lóbrega» y «oscura», con «las tinieblas» del Medioevo. Pero estas expresiones de la nueva era proclamadas por Bruni no son más que un anticipo de la discusión que va a sobrevenir. Las formas retóricas de la primera mitad del Quattrocento dan cuerpo a los conceptos y éstos no existen sin aquéllas. No por casualidad la idea de la superioridad de los «modernos» sobre los «antiguos» encontrará mayor consistencia y estabilidad en el género de la retórica epidíctica. En 1436, León Battista Alberti (1404-1472) redactó su *De pictura* en lengua vulgar que, como es sabido, dedicó a Filippo Brunelleschi. Esta dedicatoria, a modo de prólogo, constituye el manifiesto

del Renacimiento y contribuye a definir la idea del renacimiento de ingenios y artes ligado a la Toscana o, mejor dicho, a Florencia.

> Yo solía maravillarme y dolerme a la vez de que tantas óptimas y divinas artes y ciencias, que por sus obras y por la historia vemos que fueron abundantes entre los antepasados y virtuosísimos de la antigüedad, ahora hayan desaparecido y casi totalmente perdido: pintores, escultores, arquitectos, músicos geómetras, retóricos, augures y similares nobilísimos y maravillosos intelectos, hoy se encuentran en rarísimas ocasiones y poco hay que alabarles. Por lo que creí, pues a muchos se lo he oído decir, que la naturaleza, maestra de las cosas, envejecida y cansada ya no producía ni los gigantes ni los ingenios que en aquellos sus tiempos más gloriosos y así jóvenes produjo, vastos y maravillosos. Pero cuando tras el largo exilio, con el que fuimos vejados nosotros los Alberti, volví aquí a esta nuestra más ornada patria por encima de las demás, reconocí en muchos, pero primero en ti Filippo, y en nuestro gran amigo el escultor Donato y en otros como Nencio y Luca y Masaccio, que había en cada cosa encomiable un ingenio en nada inferior a cualquiera de los antiguos y famosos en estas artes. Por tanto, me he dado cuenta de que reside en nuestra industria y diligencia, no menos queen el beneficio de la naturaleza y de los tiempos, el poder conseguir la más alta alabanza en cualquier actividad. Te confieso que a los amigos, teniendo como tenían abundancia de qué aprender e imitar, les era menos difícil alcanzar el conocimiento de las supremas artes, que hoy nos son fatigosísimas, pero por ello tanto más grande debe llegar a ser nuestro nombre, si nosotros, sin preceptores y sin ejemplo alguno, descubrimos artes y ciencias inauditas y jamás vistas. ¿Quién, si no es duro de corazón o envidioso, dejaría de alabar al arquitecto Pippo viendo su estructura tan grande, erguida sobre los cielos, amplia como para cubrir con su sombra todo el pueblo toscano, hecha sin ninguna ayuda de envigados o recargado entablado, artificio que, si bien lo juzgo, si en nuestros tiempos era increíble que pudiera realizarse, seguramente entre los antiguos no fue sabido ni conocido?[21]

Este prólogo muestra de manera indiscutible, cuando menos, tres cosas: la primera pone en evidencia la plena y legítima comprensión por parte del humanista del estado del arte y del papel de un grupo de artistas florentinos en la tercera década del Quattrocento; la segunda, la interiorización y reelaboración personal de los diferentes puntos de vista del concepto de «renacimiento» desde Petrarca hasta Boccaccio y Villani; la tercera alude a la fusión de conceptos aparentemente lejanos, como son los de «naturaleza», «proporción» y «antigüedad». Es lugar

común, sostenido por Cecil Grayson, que tales juicios, basados en el uso de la retórica, están inspirados por el arte y el ambiente florentino, pero seguramente el criterio de valoración hay que localizarlo en el riguroso método de enseñanza de Gasparino Barzizza, a cuyas lecciones había asistido el joven Alberti, y modelado sobre modelos retóricos. La apertura del prólogo o *dispositio*, basada en unaqueja acerca de lo que se ha perdido, en la idea de una naturaleza ya no fecunda, que se dilata a través de la intensidad del discurso, de los datos y argumentos tomados en consideración, conduce a una intensificación del momento en que revela al amigo florentino, «Pippo», los nombres del resto de los héroes de esta renovación. El encuentro con las personalidades de Donatello, de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), de Lucca della Robbia (ca. 1400-1482) y Masaccio (1401-1428), en el momento en que Alberti, ya maduro, vuelve del exilio a su «más ornada patria», está construido sobre principios de la retórica, es decir, a través del *incrementum*. Esta forma, efectivamente, conduce al crecimiento gradual de la materia expuesta y con la *ratiocinatio* nos permite deducir sin ninguna descripción la grandeza de lo que se discute. De hecho, Alberti no enumera ni las obras ni los méritos de los artistas, se limita a poner en evidencia su ingenio, que en absoluto puede considerarse en «nada inferior a cualquiera de los antiguos y famosos en estas artes». Sólo al final evoca la cúpula de Brunelleschi a la que, casi púdicamente, llama «estructura». Luego, en la conclusión, coloca al lector frente a la invitación, dirigida a Brunelleschi, a continuar con lo que ha empezado. La técnica argumentativa del humanista, desde su origen en un orden natural, encuentra mayor fuerza a través de la estructura misma de la dedicatoria, dirigida, además de a Brunelleschi, a todos los «intelectos». Si Alberti ha respetado el principio aristotélico de acuerdo con el cual la argumentación retórica es un todo destinado a un auditorio en particular, en la prosa del humanista

podrá percibirse no tanto la idea de una divulgación de los contenidos dirigida a un amplio público, sino la refinada discusión de los motivos que desembocan en el enfrentamiento y la discusión entre los «antepasados» y los «virtuosísimos de la antigüedad» dedicada a ese grupo de intelectuales de vanguardia que ha logrado la victoria sobre el pasado. En este contexto, Alberti no habla de cánones estéticos ni de modelos al estilo antiguo, sino de unarenovada virtud que ha permitido a esos artistas, sin referencia a modelo alguno, encontrar «artes y ciencias inauditas y jamás vistas». Bastante diferente es el prólogo de la edición latina de 1435, dedicado a Giovan Francesco Gonzaga, príncipe de Mantua. Aquí no expone las inquietudes y apoteosis de una renovación en curso, sino plantea un instrumento cognoscitivo a un hombre culto para que, en los momentos de ocio, pueda disfrutar, como ya es costumbre, no sólo de las artes, sino también de las reglas que las hacen bellas. El texto, de hecho, tendrá que constituir, de acuerdo con las costumbres del príncipe, ocasión de meditación que forma parte de su educación basada en la conjunción de la «armorum gloria litterarumque peritia». De manera que, en este caso, Alberti no da cuenta de la *querelle* entre antiguos y modernos, sino sólo del significado de esa nueva *paideia* que prevé también para el príncipe el conocimiento de las *humanae litterae*. No puede olvidarse lo sorprendido que quedara Alfonso de Aragón por la idea de que un rey iletrado es una especie de asno con corona. El prólogo en lengua vulgar de Alberti, citado ampliamente más arriba, por lo tanto, se constituye en instrumento retórico consciente, dirigido a aquellos especialistas que no necesitan de muchas explicaciones en torno a las «novedades del siglo»: «naturaleza», «espacio», «perspectiva» y «antiguo» se resuelven mediante la hipérbole de la «estructura tan grande, erguida sobre los cielos, amplia como para cubrir con su sombra todo el pueblo toscano». La invitación de Alberti dirigida a Brunelles-

chi a continuar con sus experiencias parece inspirada en el modelo del estilo elevado propuesto por Agustín que pretendía inducir pedagógicamente ánimos a la acción, naturalmente sobre la base del modelo propuesto por Quintiliano que sugería, en el marco de una oración, el uso de diferentes estilos en función de los diferentes contenidos. Otra es la intención de la justificación teórica de Vasari en relación con la superioridad de los modernos sobre los antiguos, ya casi bloqueada en el interior de una red que anticipael desarrollo del futuro Clasicismo. Sobre la base de esta comparación se pronuncian muchos autores. Creo que Giannozzo Manetti (1396-1459), en su *De dignitate et excellentia hominis* (1451-52), glosó eficazmente no sólo las prerrogativas del cuerpo y del alma, sino también aquellas capacidades inventivas que permiten al hombre la realización de obras excepcionales, como Brunelleschi con su cúpula:

> Y eso por no hablar ya de los antiguos y admirables edificios, que fueron casi innumerables; pasemos ahora a hablar de los más nuevos y recientes: con cuánto cuidado e ingenio Filippo, llamado Brunelleschi, príncipe de todos los arquitectos de nuestro tiempo, edificó la gran, mejor dicho, la mayor cúpula de la iglesia florentina, por increíble que parezca, sin armazón alguno de madera o hierro.

Así que me ha parecido oportuno, en la estela de esta imagen evocada por Manetti, dar cuenta, en sus más variados aspectos, de los elementos emergentes de lo que llamaré «estética histórica». Si, como es sabido, el Renacimiento produjo muchos cambios en la «posición social y cultural de las diferentes artes», contribuyendo a preparar «el terreno para el desarrollo posterior de la teoría estética» y que «el Renacimiento no formuló un sistema de las bellas artes o una teoría estética completa»[22], no es menos cierto que «el culto por la belleza se mantuvo constantemente en ese siglo que de la belleza fue siempre insaciable adorador».[23] Típico de este período es el entrecruzarse de las artes visuales, las ciencias y la literatura que en sus expresiones más características y en sus individuali-

dad presentan factores comunes no sólo desde el punto de vista teórico, sino también práctico. De esos signosy expresiones bien tangibles me he ocupado, en cuanto testimonios del desarrollo de la estética del Renacimiento. Para ello me he servido de referencias concretas y testimonios figurativos, con frecuencia relacionados con las teorías artísticas. Todo lo que se realizaba estaba basado en el concepto de belleza realizado mediante la aplicación de las reglas proporcionales que, inspiradas en modelos antiguos, convertían los objetos en disfrutables, reflejándose, incluso, en los modos de comportamiento. De la nueva *paideia* nació una significativa expectativa por todo aquello que contribuía a restituir la perfección de los antiguos recuperada ahora con atención crítica y filológica. El aprendizaje de «las nuevas letras y de la nueva gramática», por ejemplo, parecía asegurar, según Guarino Guarini (1370-1460) «honorem ac iucunditatem» a los alumnos y «utilitatem laetitiamque» a sus amigos y familiares.[24] El estudio de la lengua, cada vez más depurada de la influencia extranjera, no sólo había llegado a ser un medio para medirse con los antiguos, sino que estaba considerada la expresión misma del Renacimiento. No por casualidad Valla insistía en el hecho de que «junto con las letras, renacían las artes». En un texto en absoluto olvidado (*Giotto y los oradores*, 1971 [véase más adelante ficha completa de la edición en castellano]), Baxandall se esfuerza en explicar el uso y afinidades entre retórica y arte. La elección de un vocabulario distinto que introducía términos como *decor, effingere, commensuratio*, remitía, efectivamente a un nuevo modo de entender el arte e, incluso, de juzgarlo. No es casual tampoco que, ya desde los tiempos de Petrarca (1304-1374) hasta llegar a los de Bruni, pueda hablarse de expertos (*intendenti*) que expresan un juicio sobre el producto figurativo. No parece, sin embargo, carente de significado recordar cómo Petrarca, en su testamento (1370) deja su *Virgen con el Niño* de Giotto a Francesco II de Carrara,

al que considera un hombre sabio, especificando que los ignorantes «non intellegunt» la obra del maestro florentino mientras que los «magistri stupent». En el Quattrocento, por lo tanto, se afirman grupos de intelectuales que, gracias al impulso de la nueva *paideia*, proporcionan juicios acerca de las obras de arte, fenómeno éste totalmente infrecuente en el Medioevo y eventualmente ligado a una exégesis religiosa y mística, como en el caso del abad Suger. Considerando las avanzadas puntas de disfrute estético entre Quattrocento y Cinquecento, fundamentalmente basadas al principio en los modelos de la antigüedad, que se convierten en deseadas presas de los coleccionistas, es obligatorio mencionar el hecho de que las innovaciones del gusto tienen mucho que ver con factores económicos precisos. De manera que parece importante y necesario tener en cuenta estos aspectos para comprender el significado de la elección y adquisición de inmaculados mármoles, ricos tejidos bordados en oro, brocados y damascos que se convierten en deseados premios en las competiciones. Personas acomodadas, pero no riquísimas, invierten sus fortunas en la adquisición de objetos de colección, libros y hasta mantelería para la casa, por no hablar de vestidos que den testimonio de su admiración por la antigüedad y el nuevo modo de hacer gala de ella ante un círculo de amigos más o menos cercanos. Baste recordar a este propósito, cómo Niccolò Niccoli (1364-1467) se presentó a sus invitados, «antiguo como era»[25], delante de una mesa cubierta con un mantel blanco y finísima vajilla, cuyo uso tenía que ser todavía escaso en aquellos tiempos si el mismo Vespasiano de Bisticci (1421-1498) lo ponía de relieve:

> Cuando estaba en la mesa comía en platos antiguos bellísimos, de modo que toda su mesa estaba llena de platos de porcelana y otros adornadísimos platos. Bebía en copas de cristal o de otras piedras preciosas. Verle en la mesa, así antiguo como era, constituía una delicia. Siempre quiso que las servilletas que tenía delante fueran blanquísimas, así como el resto de la mantelería.[26]

A nuestros ojos, esta habitación llena de accesorios antiguos parece casi excesiva, pero indica cómo un hombre acomodado, téngase en cuenta, no un príncipe, invertía su dinero para realizar una aspiración estética, el modelo de la antigüedad. Si nos fijamos bien en determinadas expresiones literarias, artísticas y hasta de comportamiento, se percibe concretamente lo que quisiera llamar la 'geografía' de la estética. La valoración de ciertos cánones no es unívoca, aunque existen, claro, algunas redes normativas. No se desarrolla el mismo gusto en Florencia, en Ferrara, en Venecia y en Roma. Incluso en lo que a las mujeres se refiere se hacían consideraciones diferentes. A los florentinos les gustaban delgadas y rubias, de acuerdo con lo que aprendemos en la carta que la madre de Lorenzo el Magnífico (1449-1492) envía desde Roma, describiéndole a la joven Clarice Orsini como una mujer robusta de pechos grandes, pero no amable, como las florentinas. El gusto de Lorenzo tuvo que capitular ante la esperanza de una sana prole, aunque luego continuaron gustándole los favores de mujeres delgadas que, para nuestro placer, podemos identificar en las formas de la *Venus* de Boticelli. Incluso un poeta de no muy largo aliento, Antonio Camelli, llamado el Pistoia (1436-1502) comparó la belleza de las mujeres de Florencia con las de Milán, poniendo de relieve la gracilidad de las primeras y el volumen de las segundas.[27]

El terreno en el que se desarrollan los cánones y las categorías examinadas son las cortes italianas aunque ciertas discusiones y maneras llegaron, con modos característicos y autónomos, a Inglaterra, a Francia e, incluso, a Alemania, por no hablar, de acuerdo con las tesis de Huizinga, también a la Borgoña. Si nos atenemos al mito de Vasari, es en Italia y, particularmente en Toscana, donde se produce la apertura hacia la discusión de esas categorías que, aún dependiendo de la tradición de la cultura griega y latina, adquieren autonomía y fuerza norma-

tiva. El arte y la estética en su sentido más amplio, en este contexto, tienen una función comunicativa y a veces subyacen a esas normas que no pueden ser aclaradas a través del examen de teorías abstractas, sino a través de los objetos mismos en que esas normas se concretan. Tanto si se trata de obras arquitectónicas, de pinturas, tratados y hasta de comportamientos. Más difícil es comprender lo que quieren comunicar y qué es lo que los inventores (los que encargan las obras, artistas y literatos) del producto intentan transmitir al grupo social del que forman parte. ¿Qué pretendían comunicar con la realización de esas formas particulares, proporcionadas, armónicas, convertidas en bellas por los principios de simetría, por la luz y por el *lumen* que ahora iluminaba el rostro de la amada, pero, al mismo tiempo, podía percibirse también en la *lampas Dei*? No hay escrito del Quattrocento, desde los textos de la recién nacida crítica de arte hasta los dedicados a la especulación matemática que nopongan en evidencia el admirable significado del concepto de proporción. En un mundo relativamente cerrado, pero, en realidad abierto a experiencias diversas, la belleza de ciertas plantas. Apreciada, por ejemplo por los literatos y por los pintores florentinos, lo fue también por parte del metropolita ruso Isidoro de Kiev que, llegado a Florencia (1439) con ocasión del Concilio de la unión de las Iglesias, manifestó ese placer que le producía la contemplación de los cipreses, que veía por primera vez. Admiración reconducible a una matriz clásica, que evidenciaba el interés por ese «adorno» que hacía más bello lo creado. Esta participación en el «adorno», tanto si es natural como artificial, y este último con frecuencia solicitado y unido al primero es una componente esencial de la humanidad, pero constituye sin duda un elemento peculiar del Renacimiento. Además, el metropolita expresó también un particular interés por los edificios de las iglesias florentinas, «ex marmore albo et nigro», así como por el campanario del Duomo,

del que resalta el «artificium huius operis mens nostra completari non potest». Una admiración, la suya, que parecer abarcar, al mismo tiempo, la naturaleza y la obra de los hombres cuyas atrevidas construcciones celebra.[28] Es lugar común que los romanos calificaran de «bárbaros» no sólo a aquellos que no participaban de su propia cultura y de su propia lengua, sino también a aquellos que tenían costumbres diferentes, hasta el punto de que a las sociedades bárbaras se les imputaban aquellas exageraciones en la ornamentación, exceso y hasta exhibición de oros y piedras que no designaba exactamente lo no bello, sino otra cosa. A partir del Renacimiento nace y se desarrolla un criterio valorativo basado en la armonía que hace uso de la proporción para la construcción de objetos y edificios perfectos, privilegiando a favor de esa medida contenida el abandono mismo del oro como ornamento y confiando la idea de belleza a una proporción armónica carente de oropeles. Baste pensar en la condena formulada por Leon Battista Alberti en su *De pictura* (II, 49) el abuso de este metal, idea que es compartida también por Vasari, que en su recriminación de los modos de Pinturicchio (1454-1513) en las estancias del Papa Alejandro VI (Rodrigo Borgia, 1531-1513) condena su uso excesivo.[29] En cualquier caso, es cierto, y de esto se dieron cuenta también los hombres de su tiempo, tal y como atestigua Filarete en su *Trattato dell'architettura* (1464), dedicado a Francesco Sforza, que el gusto por ciertas categorías estéticas nació también del diálogo entre los técnicos y el señor con el que proyectaban y discutían en sus menores detalles la construcción de edificios y ciudades. El proyecto de un edificio no era ajeno a la toma en consideración de cierta tarea por parte de una sociedad que veía la necesidad de conjugar el ornato y la belleza con las exigencias de la vida cotidiana. En los dos siglos y medio en los que, más o menos y siempre convencionalmente, se ha establecido la duración del Renacimiento en Italia, se acaban en cualquier caso fi-

jando los nuevos caracteres que determinan ese aspecto y esa forma que fueron característicos de los siglos posteriores y que, ampliándose por encima de sus límites, conservan y, a veces, adquieren vitalidad autónoma. Los aspectos estéticos de este período no pueden relegarse solamente al análisis de tratados filosóficos ampliados a la teoría artística, sino que tienen que ser estudiados a través de programas de diferente tipo que van desde la exploración de las tierras desconocidas a la corrección y enmienda de los textos de los autores griegos y latinos, y hasta de los políticos, con frecuencia tan diferentes de aquellos hombres que hicieron de aquel período algo tan importante. Las problemáticas éticopolíticas, el interés por lo desconocido, el estudio de los cielos, la traducción de algunos aspectos filosóficos en las formas del 'vivir civil', modelos de comportamiento y hasta en las cuestiones de costumbres, como las predicaciones herméticas y platonizantes, explicitan los cambios de gusto y los climas de un período excesivamente estratificado. En la redacción de estas notas he tratado de tener en cuenta todos esos factores. Me he servido, como ya he apuntado, no sólo de fuentes filosóficas, sino también de manuales técnicos, de tratados de arte, crónicas, composiciones literarias, relatos de viaje e, incluso, de testimonios desconocidos que han llegado hasta nosotros a través de notas dejadas por los intérpretes de su época. Naturalmente, me he servido de testimonios y sugerencias tomadas del mundo de las imágenes, instrumentos esenciales, aunque a veces olvidados, para la investigación histórica y filosófica. Las noticias relacionadas con los documentos que aquí se recogen pretenden dar testimonio de la perdurabilidad de aquellos mensajes lanzados por filósofos, literatos y artistas del Quattrocento y del Cinquecento que permiten, a veces a través de modelos estereotipados, entender aspectos «aparentemente» lejanos. Hoy, a impulsos de nuevas exigencias historiográficas, debemos intentar la reconsideración e inter-

pretación de esos documentos, en el pasado considerados como «ciencia de la verdad»[30], despojándoles de una crítica con frecuencia estereotipada y hacerlos partícipes de una nueva acepción de la historia de la cultura. De manera que estas notas son, en cualquier caso, una invitación a leer los textos originales y a observar pinturas y arquitecturas, testimonios figurativos en la más amplia acepción del término, sin las 'lentes deformantes' de direcciones críticas con frecuencia apriorísticamente orientadas. Por lo tanto, siempre que ha sido posible, he intentado hacerreferencia a las fuentes, en la certeza de que la lectura directa de los textos constituye un recorrido imprescindible de toda reconstrucción historiográfica seria.

Todo aquello de lo que he tratado no afecta de manera global a la historia de la estética del Renacimiento. Me he limitado a tratar algunos de los aspectos más significativos para poner en evidencia, no sólo el alcance de las eventuales novedades relativas al gusto entre Quattrocento y Cinquecento, sino también las diferentes relaciones y orientaciones de aquellos pensadores que contribuyeron a definir los «programas» de la cultura de esos tiempos. Finalmente, el hecho de haber individualizado un «programa estético» más o menos homogéneo me parece también una contribución apta para aclarar ese ambicioso proyecto tomado de la idea de que un período relativamente corto, desde los tiempos del Petrarca en el Capitolio hasta la muerte de Giordano Bruno en Campo dei Fiori, favoreció no sólo el gusto por lo antiguo y la superación de ese modelo y las categorías relacionadas con él, sino también la evolución y triunfo de formas literarias y artísticas, a veces muy diferentes entre sí, pero, sin embargo, siempre inspiradas en las mismas categorías.

Primera parte

Los cánones de la estética del Renacimiento

I

Los principios estéticos del Renacimiento

> Espíritu de belleza que consagraron tus colores todo pensamiento y humana forma sobre los cuales brillas, ¿a dónde has ido?
>
> PERCY BYSSHE SHELLEY
>
> *Himno a la belleza intelectual*

Las categorías estéticas del Renacimiento encuentran modelo e impulso vital en *De architectura* (30-20 a. C.) de Marco Vitruvio Pollione. En esta obra aparece la lista de los seis elementos de una construcción perfecta: *ordinatio, dispositio, symmetria, eurythmia, decor* y *distributio*. Estos términos difícilmente traducibles a nuestro idioma, constituyen los fundamentos no sólo de los tratados de arte, sino también de las reglas que definen los registros de la filosofía, de la literatura e, incluso, de la nueva *paideia* del Renacimiento. Estas categorías, en honor a la verdad, participan de la vida social, más aún, se constituyen en su fundamento y conforman y regulan el gusto que se orienta hacia los conceptos de «proporción», «medida» y «regla» en los que se basan los presupuestos fundamentales del universo estético del Renacimiento. A estas categorías hay que añadir la de «ornato» y la de «armonía», esta última relacionada con el concepto de «orden», aun cuando en el ámbito de la música empiezan a aparecer las disonancias anticipadoras de la ruptura de las reglas que conformaban el cuadro figurativo del Renacimiento. En cualquier caso, es un dato sabido que existe correspondencia entre las proporciones musicales y las artísticas. Alberti ya se expresó en esta dirección en una nota enviada a Matteo de' Pasti en la que le recordaba que si cambiaba las medidas de las pilastras de la iglesia de San Francisco en Rímini, habría dejado sin proporciones la arquitectura: «Se desafina toda

aquella música».[1] Numerosos tratadistas han establecido la conexión entre pintura, escultura, arquitectura y música, según ese proceso que tendía a equiparar las artes mecánicas con las artes liberales. De acuerdo con Manetti, Brunelleschi ya se ocupaba de las proporciones musicales, pero será Alberti, en su *De re aedificatoria*, Pomponio Gaurico, en su *De sculptura* y, posteriormente, Lomazzo, en su *Tratatto dell'arte della pittura*, quienes luego desarrollarán más ampliamente este argumento. Este último, incluso, trató las proporciones del cuerpo humano de acuerdo con términos musicales. En su *Idea del tempio della pittura* volvió a insistir sobre el tema, llegando incluso a afirmar que artistas como Leonardo, Miguel Ángel y Gaudencio Ferrari lograron su dominio de las proporciones con ayuda de la música. Francesco Zorzi pone un ejemplo de la aplicación proporcional en su descripción de la iglesia de San Francesco della Vigna Nuova, en Venecia. Vincenzo Scamozza (1552-1616), en su *Dell'Idea dell'Architettura universale* (1615) y Jacopo Barozzi, llamado el Vignola (1507-1063) en *Le regole delli cinque ordini* (1562), por no hablar de Andrea Palladio (1508-1580) en sus *Quattro libri dell'Architettura* (1570), confirmarán el uso de los *tópoi* musicales en el ámbito de la arquitectura. Efectivamente, Zarlino, en las *Demostrationi harmoniche* (1571) intentará demostrar la superioridad de la música sobre la arquitectura. Las disertaciones de Franchino Gafurio, director musical del Duomo de Milán, vienen a confirmar este uso de la matemática como fundamento de la teoría musical y, podríamos decir, incluso artística, en su *De harmonia musicorum instrumentorum* (1518), donde da cuenta de este concepto en el famoso frontispicio ilustrado.[2] Sobre este mismo asunto no podemos olvidarnos de la obra de Vincenzo Galilei (1520-1591), que en su *Dialogo della musica antica e moderna* (1581) desarrolla una estética particular basada en la recuperación de la música antigua, con particular referencia a las normas proporcionales. Él mismo ya ha-

bía utilizado (en 1492) en la portada de su *Theorica musice*, el expediente de exponer la teoría de las consonancias musicales. Naturalmente, el léxico de los tratados musicales se apoya en un vocabulario específico en el que el término «belleza» parece sustituido por el de 'suave' y 'dulce'. Este uso se basa en precisos fundamentos que, como siempre, remiten a conceptos relacionados con el orden y la armonía. Los teóricos, además, se ciñen a la idea de 'conveniencia', como es el caso de Nicola Vicentino, que considera indispensable, para un sonido alegre, una música adecuada. De manera que la ruptura de ciertas reglas llevaba a la carencia de belleza. Johannes Tinctoris, por ejemplo, en su *De arte contrapuncti* (ca. 1485), había comparado las disonancias con las figuras de los gramáticos y de los retóricos para luego condenarlas porque molestaban al oído.[3] No por casualidad la discusión acerca de las relaciones proporcionales y sobre la armonía llegará a ser, luego, en el Cinquecento, objeto de un tratamiento complejo e independiente, destinado a inspirar obras como la *Harmonia mundi* de Mersenne o los escritos de Robert Fludd quecaptan las relaciones armónicas en los diferentes niveles de lo creado.[4]

Las analogías entre las distintas artes no faltaban. La arquitectura se compara con el cuerpo, la música con la retórica, pero, fundamentalmente y sobre todo, se solicitaba de todas las artes la imitación de la naturaleza que tenía que ser algo más que un modelo literal y en general unitario. Efectivamente, era preferible elegir, de acuerdo con el modelo aristotélico las diferentes partes más bellas que debían ser comparadas y reunidas en un cuerpo único. El conjunto era luego ensamblado en el interior del marco de la *compositio*, término utilizado por primera vez en el ámbito de la crítica estético-artística, en 1435, por Alberti en referencia a la idea de armonía general que regula las leyes de la representación pictórica. En realidad, como en su momento ya observó Baxandall, el término *compositio* se había

tomado de la «crítica literaria clásica de los humanistas, para los cuales era el modo en el que se construía una proposición sobre los cuatro niveles jerárquicos».[5] Los niveles eran período, cláusula, frase y palabra, esquema que Alberti utilizó con fortuna refiriéndolos a la pintura.

Las reglas geométricas fijaban las angulaciones, los espacios, pero también el comportamiento incluso en el tratamiento de la danza. El concepto de 'medida', desde las artes figurativas, pasaba, por ejemplo, a la teoría de la danza y fijaba no sólo el número de pasos de los bailarines, sino también la relación armónica de las figuras y hasta el espacio en el que tenía lugar el baile. Los tratados del arte de la danza encuentran, sin embargo, acomodo, espectacularidad y origen en el ámbito de la escritura humanista. Baste con citar, a estepropósito, el soneto que mandó componer Ottaviano Ubaldini a Angelo Galli en honor de Pisanello, a quien, presumiblemente, había encontrado en Milán en 1433.[6]

Los tratados de Domenico da Piacenza (activo a mediados del siglo XV), *De arte saltandi et choreas ducendi* (1440-1450), de Antonio Cornazzano (ca. 1430-83/84), *Libro dell'arte del danzare* (1455) y de Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum o Trattato dell'arte del ballo* (1465)[7], no hacían más que reproducir conceptos que en los tratados de arte regulaban las normas figurativas. A decir verdad, los textos citados estaban inspirados en la especulación aristotélica a partir del breve tratado de Domenico da Piacenza, que es citado por los otros autores como máxima *auctoritas* en ese terreno. Desde 1430 circulaba entre los humanistas la versión de la *Ética* aristotélica traducida por Leonardo Bruni. Del libro X de esta obra da cuenta el tratado de Domenico de Piacenza, en el que se cita explícitamente un párrafo de Aristóteles, relativo no sólo al concepto de «movimiento», sino también al de «*mexura*» [medida].[8] Idéntica atención con respecto a la memoria, a la medi-

da y a la «*mainera*» [estilo], así como a la armonía les dedica Guglielmo Ebreo. Todos estos temas están brillantemente reunidos en la *Composizione in rima* que encabeza el inicio del Perugino it. 973, el más completo de los manuscritos de Guglielmo y decorado con miniaturas.[9]

La armonía introduce los seis puntos de la danza y a través del oído conmueve el corazón haciendo que nazca el deseo de bailar. Al mismo tiempo se experimenta un *revival* de las Musas, pero también y sobre todo de las Gracias que, en la acepción filosófica tomada de Séneca, remiten al desarrollo armónico de las leyes naturales, que se resuelven en la triádica concepción de *ratio, remeatio* y *congregatio*[10], explicitada por la iconografía de las Gracias, símbolo de una armonía general que remite a una imagen de concordia universal. En los textos de Ficino, de Pico della Mirandola y de Poliziano resuenan, con diferentes ritmos, por supuesto, pero con idéntica voluntad de subrayar este universal aliento, los ecos de todo cuanto hemos dicho. Los tratados sobre la danza no parecen ajenos a este modo de entender ese «aliento», una armonía que genera internamente un gran ardor del que nace el deseo de bailar, constituido, a su vez, para Cornazzano y para Guglielmo por las seis reglas citadas. Efectivamente, la danza no es más que «un acto demostrativo, acorde con la medida melodía de algunas voces, o sonido; acto que está compuesto y relacionado con seis reglas o partes principales [...], es decir, *medida, memoria, reparto del terreno, gracilidad, estilo y movimiento corporal*».[11]

La ausencia de una de una cualquiera de estas partes convierte en imperfecta la obra de arte. La condición de la perfección está relacionada con el conocimiento profundo de los modos que la componen y a su aplicación. La virtud del danzar es una «acción demostrativa hacia el exterior de movimientos espirituales, los cuales deberán ser acordes con las medidas y consonancias perfectas de esa armonía»[12] De este modo la dul-

zura y la melodía inherentes al hombre se exteriorizan a través de la danza. De manera que, para Guglielmo, la danza es propia de «espíritus elegantes de celestial inspiración [...] enemiga de viciosos y plebeyos».[13] Con lo que se le niega al baile cualquier elemento lascivo y deshonesto que, sin embargo, parece propio de esa actividad. Tanto es así que Cornazzano, en una sus bromas más lúbricas y obscenas, recuerda que en los bailes celebrados en casas señoriales nunca faltaban esas groserías y esas acciones ligeras que tanto parecen herir la honestidad y la elegancia innata de Guglielmo.

Los autores proporcionan instrucciones de tipo técnico acerca de cómo ejecutar los bailes, los movimientos, pasos, etc., igual que un pintor o un arquitecto puede sugerir la manera de trabajar sobre tabla, muro, o cómo elegir los materiales. En los tratados sobre la danza se evidencia una especialización terminológica y conceptual que proviene del escrito de Domenico da Piacenza.[14] La selección terminológica señala, por lo tanto, no sólo la alta especialización teórica, sino también la escasez de las fuentes y de los repertorios utilizados. Guglielmo es el único que, en su *De pratica seu arte tripudii*, hace alguna referencia a un repertorio clasicizante. De manera que parece difícil que Angelo Galli, secretario de Guidantonio da Montefeltro y luego de su hijo Federico, llegara a través del mencionado soneto a obras de la tradición grecolatina. Los términos utilizados, «medida» [*mesura*], «estilo», [*maniera*] o «gracilidad» [*aere*] ya formaban parte en aquel tiempo de un repertorio consolidado en la tratadística. Dichos conceptos, aunque con alguna diferencia, se encuentran de hecho en el *Libro dell'arte* de Cennino Cennini, escrito en el transcurso del Trecento, donde aluden a la proporción, al modo de pintar y al espacio. La «medida», en este caso, no es más que la vulgarización del término latino *pondus*, frecuentemente utilizado por Alberti en su *De pictura* y, luego, más ampliamente, en *De re aedificatoria*, [*De la arquitectura*] con

frecuencia asociado a la idea de «decoro». Término éste que va más allá del primer significado de proporción, contenido que coincide con el que le atribuye Domenico, cuando afirma que la medida es «retraso recuperado con presteza» [«*Tardeza ricomperada cum presteza*»][15], aludiendo a un juego de sutiles equilibrios. Así, en Cornazzano, la medida consiste en bailar y pasear, mesuradamente, acorde a la música[16], mientras que en Guglielmo Ebreo el término «medida» está más marcadamente definido como un elemento de «dulce y mesurado acuerdo de voz y tiempo, dividido con razón y arte» [«*dolcie e misurata concordanza di vocie e di tempo partito con racione et arte*»].[17]

El término 'medida' que permea el universo armónico-proporcional del Quattrocento, fue objeto de sátira en la *novella* de Cornazzano, donde adquiere un vergonzante, pero inequívoco, significado sexual. En el Proverbio titulado *Perché si dice tu non sé quello*, se cuenta la historia de un «refinado escudero», bien provisto de «alegrías para la esposa» admirado y querido por las señoras más por esta «virtud» que por cualquier otra. Durante una fiesta de carnaval, éste, invita a bailar a una muchacha, primero el «saltarello» y luego la «piva» con la intención de sacar inmediato provecho de la danza.[18] El cuento termina con la burla de un viejo enamorado desilusionado que intentando engañar a la doncella, enmascarado y elegante, igual que el afortunado joven, acaba la dueña sacándole los colores cuando ya acaba reconociendo que no se trata de la misma «medida» en las «alegrías de la esposa» y exclamando «tú no eres ése». La historia resulta bastante instructiva, no sólo porque nos permite constatar que los bailes, con frecuencia, no eran tan áulicos como nos cuentan los tratados —preámbulos a veces de lujuria y de lascivia— sino también para ilustrar que el concepto de «medida» era susceptible de altos y bajos, que podía acabar puesto del revés por el cambiante universo estético y que, en cualquier momento, podía desprenderse de la cristali-

zación de las formas y las ideas. Desde luego el ideal de «medida» no reguló sólo el universo figurativo. También los espacios de los nuevos terrenos humanísticos, echando sus propias raíces, como en Florencia, en la enseñanza del ábaco, que proporcionaba nociones matemáticas útiles sobre todo para quienes ejercían como comerciantes. Matemáticas fundamentalmente comerciales, las de las escuelas de ábaco, proporcionaban los instrumentos de medida. Los italianos, por ejemplo, medían sus propios barriles a través de la geometría y, como cuenta Piero della Francesca en su *Tratado del ábaco*[19], utilizando el número π. Efectivamente, planteaba problemas sencillos de tipo geométrico en su escrito: «Se trata de una cuba cuyos témpanos o fondos tienen 2 brazas cada uno; y en el tapón el diámetro es de 2 ¼ y entre los témpanos y el tapón la distancia es de 2 2/9 y su longitud es de 2 brazas. Pregunto: ¿cuál es su superficie?».[20] Según Baxandall, es evidente una relación entre la matemática comercial y el sistema de pintura de Piero della Francesca. Por lo demás y en un sentido más estricto, Leon Battista Alberti ya había dado cuenta de esta nueva relación en su *De pictura*, donde las rígidas leyes de la geometría euclidea se relacionaban con los nuevos modos de entender el espacio que, a su vez, incluía el concepto de *mímesis* y de *concinnitas*. La geometría euclidea había hecho su entrada triunfal en el Quattrocento y en las escuelas de Gasparino y Vittorino da Feltre se consideraba con atención su aspecto formativo. Con el término «ábbaco» o «ábaco» antiguamente se aludía a una tablilla de madera carente de bordes en relieve y constituida por ocho baquetas con piececitas o bolitas móviles que utilizaba para el cálculo, sin embargo, en el nuevo plan de estudios hacía referencia al uso de la aritmética, álgebra y geometría, disciplinas basadas en el sistema numérico indoarábigo para resolver problemas relativos a las actividades comerciales. Lo que confería unidad al ábaco era la naturaleza «de los problemas y no las operacio-

nes matemáticas».[21] La discusión del Renacimiento tenía su origen en el *Liber abbaci* (1202-1218) del pisano Leonardo Fibonacci que recopiló los principios de la matemática árabe y griega con algunas aportaciones originales. De manera que en absoluto sorprende, en este universo de precisión, leer en el *De ingenius moribus* (1402-1404) de Pierpaolo Vergerio las alabanzas a la aritmética, llamada ciencia de los números, junto a las de la geometría en cuanto proporcionan certidumbre y entretenimiento.[22] Vittorino da Feltre, como recuerda Platina (Bartolomeo Sacchi) en *De vita Victorini Feltrensis commentariorus* (1461-1465), estudia matemáticas con Biagio Pelacani, llegando luego, a pesar de la atención prestada al maestro, a la determinación de estudiar por su cuenta a Euclides y a otros autores.[23] Platina recuerda, además, la dedicación de Vittorino al estudio de la elocuencia, de la lógica, de la física y de la ética, demostrando así la atención hacia aquel nuevo *arbor scientiae* que modelaba no sólo a los nuevos sabios, sino también el marco de la sociedad italiana. A decir verdad, Francesco di Castiglione, al contar el interés de Vittorino por Euclides, recordó que el humanista se había colocado al servicio de Biagio Pelacani asumiendo «todas las tareas de uncriado», incluso «recoger la vajilla, que se apresta a lavar después de la comida». Expertísimo en matemáticas, «leía, con absoluta normalidad, sin ninguna dificultad, el libro de Euclides a uno de sus alumnos».[24] Sassolo da Prato (1416-17-1448), alumno de Vittorino en carta enviada a Leonardo di Piero Dati, oficial de la Curia y secretario de Pablo II, defendió la idea del estudio de la aritmética, que muchos pensaban sólo de utilidad para los artesanos: «Imprudentísimo y absolutamente falto de entendimiento, la emprendiste contra esas alabadísimas y aceptadísimas artes diciendo que la aritmética es para los artesanos».[25] En cualquier caso, en los años treinta del siglo XV el estudio de las matemáticas era obligatorio, no sólo para los hombre comunes, sino también

para los gentilhombres. Efectivamente, Alberti en su *Della Famiglia*, empezado en 1433, sugiere a los jóvenes que aprendan el ábaco y algo de geometría, tanto por placer como por utilidad[26], De este interés por las matemáticas dan cumplida cuenta los hijos de ilustres familias, como Gianlucido Gonzaga, alumno de Vittorino da Feltre que, en 1453, pronuncia una conferencia sobre dos teoremas de Euclides con sus correspondientes ilustraciones ante el monje Ambrogio Traversari, el cual recordaría más tarde el episodio en sus cartas: «proportiones duas in geometria Euclidis a se additas cum figuris suis».[27] El mismo Federico da Montefeltro, también él alumno de Vittorino, buen amante de las artes, como recuerda Vespasiano da Bisticci, sabía mucho de geometría y de aritmética, «se hacía leer obras de geometría y de aritmética por el maestro Pagolo[Paolo de Middelburg]».[28] Estos intereses en relación con el conocimiento de la aritmética y de la geometría queda patente, en la corte de Federico, en la cantidad de documentos descritos en el redactado por Veterani. Federico da cuenta de esta tendencia también en la selección de artistas renovadores respecto de la interpretación del espacio como Piero de la Francesca. Tampoco debe olvidarse que en su *Studiolo* hizo pintar a Berruguete el retrato de Euclides junto a su obra señalada por el *titulus* y en las taraceas hizo poner elegantes juegos matemáticos. El interés por las matemáticas y la geometría, desarrollado en las cortes de los Gonzaga y de los Montefeltro, nunca fue, por ejemplo, mirado con la misma simpatía en el ámbito de la familia d'Este, ni promovido por Lorenzo el Magnífico y su entorno, mayormente interesados en la especulación literaria y filosófica, aunque en Florencia priman personajes como Paolo del Pozzo Tocanelli. De hecho, el Magnífico se mueve entre disquisiciones filosóficas en el *Simposio* (1464) y las conocidas imágenes descritas en la *Uccelagione di starne* (*Caza de perdices*) (1473).[29] Luego los Este, aparte Meliaduso, a quien el mismo

Alberti dedica a mediados del Quattrocento sus *Ludi matematici*, y Lionello d'Este, que recibe el homenaje de las *Tabulae astronomiae* por parte de Bianchini, no parecen muy dispuestos a la promoción de este tipo de investigación científica, tal y como cabe deducir de su biblioteca. Aun cuando los mismos Medici parecen ignorar la geometría y la aritmética, encontramos, por el contrario eco de ellas en el entorno limítrofe filosófico y literario. Matteo Palmieri, por ejemplo, en su *De vita civile*, sugiere y aprueba el estudio de la geometría con el fin hacer más dúctiles las mentes de los niños. Giovanni di Paolo Rucellai, entre las disciplinas adaptadas para educación infantil proponía la aritmética: «es decir, el ábaco a esa edad, porque prepara el espíritu para el examen de cosas sutiles».[30] La observación de Rucellai, protector de Leon Battista Alberti, nos hace percibir el aprecio del banquero por ese orden proporcional realizado por Alberti en la fachada de Santa María Novella, en el palacio, en la estancia y en el templete del Santo Sepolcro, que él mismo había encargado. Incluso si es difícil probar este nexo entre el aprecio por la matemática y los oficios desarrollados por los protectores, no pueden dejarse de considerar las mismas afinidades expresadas por los Gonzaga en el consenso con respecto a los rapsódicos modelos albertianos en las iglesias de San Sebastián y de San Andrés en Mantua, o en la de los Strozzi para su cúbica residencia, empezada por Benedetto da Maiano.

Las atenciones para con los módulos armónicos en el Renacimiento fueron magistralmente explicadas por Rudolf Wittkower, que hizo justicia a la «concepción hedonista, o meramente estética de la arquitectura del Renacimiento»[31], poniéndola en relación con aquella tradición histórica que, desde la antigüedad, ya había relacionado entre sí aritmética, geometría, astronomía y música, que constituían el *quadrivium*. El salmo XI del libro de la *Sabiduría* enunciaba estas secretas referencias del microcosmos «hecho por el gran Dios a su imagen y semejan-

za», que contiene «todos los números, las medidas, los pesos, movimientos y elementos». Muy cerca de esta tradición bíblica, los hombres del Medioevo se habían limitado a considerar la teoría de las proporciones como un expediente técnico, pero en el Renacimiento a la proporción se le atribuyó un significado ulterior, añadiendo a la teoría práctica un significado metafísico. De acuerdo con Panofsky, «la narración clásica de 'simetría' es el principio fundamental de la perfección estética». [32] Seguramente, la teoría de las proporciones gozó de gran fortuna entre el Quattrocento y el Cinquecento porque se prestó no sólo a un encuadramiento matemático, sino también a especulaciones filosóficas. Se aplicó a la medida del cuerpo, a la de los edificios, a la distancia entre las estrellas, tal como escribe Africano Colombo en su *Natura e inclinazione dei sette pianeti*. A través de la proporción fue construyéndose un universo en apariencia siempre mensurable, no sólo en altura y anchura, sino también en profundidad. En el *De statua*, Alberti se enfrenta, precisamente, al problema de la tridimensionalidad y sugiere el uso del *exempeda*, de las escuadras móviles y del *finitiorum* para medir los cuerpos. El primer instrumento define las longitudes, las segundas los diámetros y el tercero ayuda a definir la posición de los miembros en el espacio.[33] Las normas antropométricas imperantes, de vitruviana memoria (I, I, 1), desde Alberti y Leonardo hasta Durero y Pomponio Gaurico, hablan no sólo de una incesante búsqueda del canon de la belleza ideal, sino también de las variantes de esa belleza hasta fijar, como hace el mismo Durero, lo que se sale de la norma, definiendo incluso lo grotesco y anticipando esas fracturas que en muy poco tiempo serán asumidas por la cultura manierista. En la teoría formulada por el humanista está clara la recepción de la tridimensionalidad de la figura que acaba desvinculándose del simbólico aplastamiento medieval, que evita una narración emocional, prefiriendo la representación del acontecimiento y

la definición de la figura a través de líneas esquemáticas y fácilmente inteligibles.[34] La disposición de los cuerpos en el espacio encuentra una interesante correspondencia en el concepto de *symmetria*. Platón, en el *Sofista* (23 d-e; 236 a-c), cuando distingue la mímesis icástica de la fantástica, ya especifica que la primera establece sus principios en la fiel reproducción del modelo, basada en las relaciones exactas de longitud, anchura y profundidad de acuerdo con los colores. La segunda, por el contrario, se refiere a los artistas que representas temas de grandes dimensiones. Si éstos «reprodujeran estas bellezas en su verdadera simetría proporcional, nos parecerían más pequeñas y las más inferiores, más grandes, puesto que nosotros vemos unas más alejadas y otras más próximas». Xenócrates (III a. C.), conocido como escritor y como artista, basa los aspectos fundamentales de su juicio crítico, no sólo en el ritmo, en el color, el escorzo, la óptica, sino también en la simetría.

Vitruvio, en su *De architectura* mencionará más de una vez el concepto de *simetría*, basándolo en el número, en el módulo o unidad de medida (*embater*), de tradición pitagórica, que según Schlikker, culminará en la estética clásica de principios del siglo IV.[35] Para Vitruvio la arquitectura no sólo tiene que establecer las reglas de la simetría, sino también saberlas modificar en relación con un objeto estético general con oportunas correcciones del lugar y la costumbre, a fin de conseguir una solución armónica. Además del término simetría (I, II, 45), Vitruvio usa *commensus* (I, III, 2), mientras que Boecio (*De musica*, I, 31 etc.) utiliza el de *commensuratio*. En el siglo IV, en el mundo griego, la *eurythmia*, peculiar categoría del Helenismo, sucede a la de simetría. Vitruvio había especificado perfectamente (I, II, 3) que se trataba de una «venustas species commodusque in compositionibus membrorum aspectus». Esta puede obtenerse cuando los miembros de la obra se realizan en sus dimensiones amónicas o, lo que es lo mismo, cuando «ad summam omnia respon-

dent suae symmetriae». El concepto de *eurythmia*, difícil de interpretar en el mundo antiguo, encuentra bella definición en el Renacimiento, en el juicio de Ferri, que ve en esta categoría la superación de la simetría numérica a través de la «gracia» y la «venusidad».[36] De todos estos conceptos parece dar cuenta, en el mundo medieval, Villard de Honnencourt, que intentó corregir la vista frontal con la de tres cuartos. En el Quattrocento, los términos *symmetria* y *eurythmia* adquieren otras connotaciones. Guarino da Verona utiliza el primero de los lemas para describir el trabajo de Pisanello: «Quae lucis ratio aut tenebrae! Distantia qualis! / Symmetriae rerum! quanta est concordia membris!».[37]

Piero della Francesca, en *De perspectiva pingendi*, da una definición de la pintura articulándola de manera triádica, «dibujo, *commensuratio* y color».[38] De modo que el concepto de *commensuratio*, vendría a traducir no sólo el de «simetría», como sugirió Baxandall, sino también ese otro algo más complejo de tridimensionalidad. El concepto de *commensuratio* expresa también el de «simetría» en cuanto expresión de la belleza en el ámbito filosófico. Efectivamente, Ficino había retomado en el *De amore* la idea y el término de *commensuratio* en relación con el concepto de belleza proporcional de tipo aristotélico: «la pulcritud es una determinada posición de cada uno de los miembros, o lo que es lo mismo, apropiada medida y proporción, con alguna novedad en los colores».[39] Pomponio Gáurico, en su *De sculptura* (1504) identifica los conceptos de *symmetria* y *commensuratio* con el de *proportio*, entendiendo con éste último armonía y belleza.[40] Insiste luego en la extraordinaria armonía del cuerpo humano, del que, sin embargo, intentaba explicar los aspectos más peculiares que se había planteado sin apoyarse en el *Timeo* de Platón (56, 35a-36d; 69d-76). Para el humanista, la simetría es medida «De manera que tendremos que contemplar y amar la medida —con este término se entien-

de la simetría— que es la maravilla más grande de todas las cosas que ha generado la naturaleza, pero sobre todo en el hombre».[41]

La traducción figurativa de las proporciones incluía a Vitruvio (III, I, 2), que dividía la longitud del cuerpo en ocho cabezas o diez rostros y el texto varroniano del *De lengua latina* (VII, II, 17), pero también el más tardío Vincenzo de Beauvais, el cual, en el *Speculum naturale*, no se había sustraído a situar en el centro de su razonamiento el concepto vitruviano de «proporción». El mismo Cennino Cennini, en *El libro dell'arte*, ponía el acento en la teoría de las proporciones, saliéndose del modelo de Vitruvio y proponiendo en su lugar una figura humana en un círculo basada en ocho rostros con la cara en una escansión triádica.

Gáurico, en el libro I de su *De sculptura*, siempre se refiere al concepto de *commensuratio*. Allí, al exponer cuestiones relacionadas con el grabado habla de la simetría, que traduce en el sentido ciceroniano de *commensuratio* (*De fato* I), distinguiéndola de la *optiké*, es decir, de la perspectiva.[42] El término *commensuratio* gozó de cierta fortuna, hasta el punto que fue utilizado como título de una obra escrita por Juan de Arfe (*De varia commensuración*, Sevilla, 1585). Si en el *De sculptura* retorna de manera convincente la Idea de una simetría completa basada en la profundidad, altura y anchura, en los *Vier Bücher von menschliker Proportion* (1528) de Durero no se utiliza el término «simetría» que, sin embargo, sí utiliza Joachim Camerarius en la traducción latina del texto (*De symmetria partium*, 1532), posteriormente retomado en la más tardía traducción italiana del texto, realizada por Giovanni Paolo Galluci (*Della simmetria dei corpi humani libri quattro*, 1591). De esas ediciones da cuenta Romano Alberti en su *Trattato della nobiltà della pittura*, 1585), donde celebra al artista, junto con los pintores Parrasio y Asclepiodoro. Después de haber exaltado la perspectiva, habla de

la simetría como medio para conocer y alcanzar la belleza: «segunda ciencia igualmente geométrica, que el pintor necesita para expresar la belleza y la equilibrada cantidad del cuerpo humano».[43] Giulio Camillo utiliza luego, en la traducción de Hermógenes, el término «commensuratione» con referencia al uso de la proporción que denota la belleza.[44] El conocimiento de la simetría lleva a la realización y a la apreciación de los cuerpos perfectos, como los de Adán y el Salvador que, todavía en el Cinquecento tardío simbolizaban la idea absoluta de belleza. De modo que Romano Alberti vuelve a proponer a los expertos la cuestión de la perspectiva y de la simetría que la cultura tridentina, entre otros problemas técnicos, había planteado. Por el contrario, durante el período de la Reforma, otros autores se sirvieron más ampliamente del concepto de 'medida'. Entre ellos Doni, que la había descrito como «intelectual, mide perfectamente la artificiosa proporción del total del hombre».[45] Siguiendo el modelo horaciano, Gregorio Comanini añade a la interpretación del concepto de 'simetría' que se trata de algo parecido al «arte de hacer versos» o, mejor todavía, pone el acento en la unidad de la proporción en el marco de la medición tanto de los cuerpos y como de la métrica.[46]

En el Cinquecento, a los términos de «medida», «proporción», «euritmia» se unirá con fuerza el de «decoro». Platón ya lo había tratado en *Hipias Mayor*; Aristóteles prescribía que el estilo del discurso retórico tendría que estar en armonía con la edad, el sexo, los caracteres. Vitruvio (I, II, 1, 5, 6, 7) y Cicerón en su *De oratore* (21) discuten ampliamente sobre el asunto. Cicerón utiliza el término *decorum* para traducir el griego *prépon* con referencia a la conveniencia oratoria. Para Quintiliano parece significativo el *decor supra verum*, así como la belleza de los cuerpos que expresa el decoro (V, XII, 21). En Vitruvio el concepto, correlato de *ordinatio*, de *eurythmia*, de *symmetria*, de *distributio*, hace referencia al bello aspecto de una arquitectura.

Precisamente Becatti había puesto de relieve que el concepto de *decor*, junto con los de «imitación», «verdad», «belleza», «ornamento», «majestad», «invención», «grandiosidad» ya habían sido adoptados por la corriente clasicizante neo-ática (ca. 150 a. C.). Todos estos conceptos que se habían tomado prestados de la retórica, gozaron de gran fortuna en Roma, tanto que esta crítica clasicista y abstracta no sólo fue apreciada por los romanos, sino que también hizo que estos asimilaran el modelo intelectual junto al formulario técnico que transmitieron a sus descendientes.[47]

En la antigüedad tardía el concepto de *decor* se alterna con el de *decus*, el primero se refiere a la belleza corporal, el segundo a la espiritual. Como recuerda Isidoro en el primero de los *Libri Etymologiarum*, donde encuentra en *decem* el origen de *decus*, en cuanto que para los pitagóricos el número diez era símbolo de perfección.[48] Por lo demás, Casiodoro ya había tratado el concepto de *decor* en relación con la belleza del cuerpo humano, si bien se había limitado a insistir, fundamentalmente, en cuestiones de tipo alegórico. Pero será siempre Isidoro quien transmita el concepto ciceroniano de *decorum* y de *actum* en relación con el discurso y con las circunstancias de tiempo y lugar del auditorio. Este tema fue luego retomado por Alcuino (*Libri Carolini PL* XCVIII, col. 1018)[49] y por Eginardo (también Eghinardo o Einhard) que, al utilizar los lemas de Vitruvio repropone una lectura clásica del concepto de *decor*.[50] En el siglo XII, San Bernardo de Claraval (también Chiaravalle o Clairvaux) y el abad Suger de St. Denis señalan diversas formas de concebir el adorno para los edificios altos y esbeltos: sin adorno para los Cistercienses, más ricos y adornados los Cluniacenses.[51] En el siglo XIII el concepto de «adorno» se liga a la idea de que lo bello es aquello que conviene, tal y como afirma Guillaume d'Auvergne en el *De anima* (1231-1236), donde remitiéndose a Cicerón transforma la estética basada en relaciones matemáti-

cas en aquella que se libera de la luz, desarrollando igualmente la idea de conveniencia y la de ornamentación (*pulchrum et decorum*). A lo bello como adorno ya había hecho referencia Tomás de Aquino (*In div. Nom.* IIª, IIæ, q. 145, a. 2, obj. 3 et rip.) en la estela de ideas agustinianas.[52]

El Renacimiento heredará, por lo tanto, dos filones del Medioevo relacionados con el término *decor*, uno basado en la belleza del aspecto retórico, y el otro basado en la función metafísica del término. A principios del Quattrocento, a partir de Alberti, la primera de estas tendencias es la que va a primar. En el *De re aedificatoria* (VIII, III) se definía el *decorum* como la proporcionada y bella ornamentación de un templo y retomó de Vitruvio el modelo antropomórfico de todas las formas y proporciones. Sólo en 1502, Bramante prescribió por primera vez de una manera explícita el concepto de *decorum* para la realización del templete de San Pedro en Montorio. Valla, en las *Elegantiae*, calificará igualmente de *decus* al autor que logra un fin después de haber trabajado bien; por eso los *decora militaria* son las alabanzas, las menciones honoríficas, los grados adquiridos por un soldado en combate. De manera que *decor* es un tipo de belleza que deriva de una actuación adecuada y acorde con las circunstancias ligadas al tiempo, al lugar, a la obra y al hablar. Aplicado a las virtudes el concepto de *decorum* no consiste en lo que es justo en sí, sino en lo que «parece» justo, bello y adecuado a la gente y a la opinión común.[53]

El *decor*, aunque conserva muchos rasgos del pensamiento de Cicerón y de Quintiliano, llega a ser un factor privilegiado de las categorías de interés visual. El observador interpreta y de hecho participa no sólo del placer generado por las formas y por el estilo, sino también de aquel del sujeto representado de acuerdo con reglas y principios. Igualmente, la expresión, el gesto y la acción están sometidos, *ab antiquo*, a las reglas del *decor*, pero será Giovanni Paolo Lomazzo quien establezca las

instrucciones detalladas para explicar los modos excelentes para representar los diversos registros de las pasiones de los santos y de los personajes clásicos. La ruptura con el concepto de 'decoro' durante la Contrarreforma tuvo fuerte eco en los tratados de arte, tanto que la exhibición de los genitales de Cristo, representados en la Capilla Sixtina (1536-1541) fue ásperamente condenada por Ludovico Dolce (1508-1568), que atacaba los desnudos porque no eran decentes y ofendíana la honestidad. Igualmente resultaba ofensivo para el concepto de «decoro» la representación de los demonios carentes de los atributos que los habían caracterizado durante siglos. Sobre este asunto se centraron numerosos autores que atacaron siempre la iconografía «diabólica» de Miguel Ángel.[54] Llegó, incluso, a pensarse que los artistas deberían tener una moralidad propia y un comportamiento honesto, en la medida en que todo ello influía en el *decorum* de su propio trabajo. Exponentes de esta tendencia fueron Johannes Molanus (1533-1585) y, sobre todo, Gabriele Paleotti (1522-1597). Este último, en su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), localizaba en la moral del artista el medio para lograr la representación eficaz del lenguaje figurativo auspiciada por la reforma católica. Naturalmente, el sentido del decoro formaba parte del comportamiento cristiano. En 1471, por ejemplo, se publicó en Venecia un manual para muchachas jóvenes titulado *Decor puellarum*, en el que se formulaban reglas precisas sobre el modo de comportarse, que las quería comedidas y atentas.[55] Todo el Cinquecento está salpicado por la edición de manuales de comportamiento. *Il Cortegiano* (1528) de Baltasar Castiglione, el *Galateo* (1558) de Juan de la Casa (1503-1556) y, finalmente, la *Civile Conversazione* (1574), de Stefano Guazzo proporcionan instrucciones específicas para llevar decorosamente un estilo de vida adecuado a la sociedad del momento.

La espontaneidad aconsejada por Castiglione en el comportamiento cotidiano, traducido en el concepto de «*distante desdén*» ['sprezzatura'], deja bien claro, sin embargo la falta de espontaneidad a la que se refiere y la necesidad de estudiarlo.[56] De la Casa, en sus prolijas explicaciones sobre los consejos fundamentales relacionados con la «decencia» (VI, 30) y la manera con la que pretende dar cuenta de la *frugalidad de costumbres* ['costumatezza'] y la amabilidad, cualidades ambas necesarias para complementar la belleza (VI, 26), se sigue deteniendo en el concepto de «*medida*» ['mesurá].[57]

Paralelamente a estas categorías se desarrollaron las corrientes manieristas que no fueron básicas sólo para las artes figurativas, sino también para la literatura, la música y las más significativas expresiones de la cultura. El Manierismo, acuñado en el uso de lo que fue más o menos característico de un autor o también de movimientos que se convirtieron en guía y modelo indiscutido, caracteriza un largo período a partir de 1520 hasta final de siglo, articulándose en diferentes tendencias.[58] Shearmen, negando la interpretación del manierismo en clave expresionista, lo define como un *stylish style* tendente, entre otras cosas, a lo «caprichoso».[59] No por casualidad Vasari podía añadir «a la regla una excepción, que sin ser regla, estuviera ordenada dentro de la regla, y pudiese estar sin confusión o romper el orden».[60]

El término «decoro» ondea también en el interior de la disputa sobre las lenguas. Testimonio de ello, en el sentido en que hablamos, entre otros, es Varchi: «A mí me parece que messer Sperone quiso alabar la lengua Toscana, pero también me parece que se cuidara más del decoro, o buscase elacuerdo, en la persona de messer Lazzero».[61] «Decoro», además, se usa por extensión, tal y como lo hace Santa Maria Maddalena de Pazzi (1506-1607): «Por ser delicada como la fruta, cuando se la toca

[la virginidad] se marchita y al manosearla pierde toda su belleza y decoro».[62]

II

El principio de la belleza: la luz

Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre... [Azulea el cielo, y vuelven las sombras…]

GIACOMO LEOPARDI, *El sábado en la aldea*

La luz en el pensamiento medieval: los antecedentes

Plotino (*Enn*. IV, 3, 17; V, 1, 6) afirmó que la auténtica luz es sólo la luz inteligible. Desde el Uno se esparce por el mundo ideal y, luego, desde éste, casi como en un segundo círculo, en el ánimo del mundo sensible, el cual la refleja en el cuerpo que ha configurado, donde están los cielos de éter y las cosas que se corrompen en el mundo sublunar. La imagen del irradiar de la mente, desde el Uno (*Enn*, IV, 3, 17) gustó tanto a los cristianos que la utilizaron para hablar de la «eterna generación» del Verbo que, a su vez, refleja la imagen bíblica de Dios, unas veces como luz eterna cuyo esplendor es la Sabiduría (*Sap* VII, 25-26), otras como luz carente de toda oscuridad (*Gv* I, 5), etc. Tampoco faltaban las referencias a Dios revestido de luz (*Sal* CII, 2) y como padre de toda luz (Gc I, 17).[1] Parece casi superfluo recordar que los cristianos eligieron la noche entre el 24 y el 25 de diciembre, para celebrar el nacimiento de Cristo, en la que los paganos celebraban el día del *Dies solis invictus*. Con lo cual Cristo pasaba a ser el sol imperecedero que triunfaba sobre Mitra, dios del pacto.

De Dios y de la luz tratan numerosos autores medievales que, sin embargo, a pesar de retomar temas neoplatónicos, afir-

man que la luz sensible no «irradia» de la divina, en cuanto que en sí posee una naturaleza especial y diferente que es creada por y no emanada de Dios. Autoridades filosóficas, tales como Agustín, Buenaventura, Tomás, por no hablar de Pseudo-Dionisio, discuten ampliamente sobre el tema. El ejemplo más singular de la interpretación de la luz en el siglo XIII lo constituye, seguramente, la obra de Roberto Grossatesta (1175-1253), obispo de Licoln. Este, en su *Hexaëmeron*, afirma que la belleza deriva del brillo: «lux igitur est pulchritudo et ornatos omnis visibilis creaturae». De Bruyne, a propósito de la cita transcrita, se plantea un interrogante que resuelve reconduciendo los aparentemente lejanos principios estéticos, *pulchritudo* y *proportio* a la luz.[2] Efectivamente, Grossatesta parece haber retomado el pensamiento de san Basilio (330-379), para quien la belleza es la luz y el brillo el color. En la definición de belleza le guía también el pensamiento de Plotino (*Enn*. I, 6, 1), a pesar de su personal interpretación, aunque se resienta al mismo tiempo del modelo de las perspectivas (o tratados de óptica) árabes través de las cuales atribuyó a la luz un papel esencial en la construcción del universo.[3] Grossatesta, efectivamente, desarrolla de manera más unitaria la teoría de la metafísica de la luz. En *De luce* establece de modo orgánico que Dios creó la luz de la nada, primera forma corpórea intangible y racional, presente en todas las cosas creadas a las que confiere el grado de perfección.[4] La luz, planteada como un punto en ascensión, se difunde por virtud propia en las tres dimensiones del espacio originando una esfera. En el siglo XII había vuelto a traducirse el *Divinis nominibus* de Pseudo-Dionisio, por obra de Saracino (1167), que seguía los ejemplos de Ilduino (también Hilduino) y de Scoto Eriúgena (también Erígena) (siglo IX). Del siglo XII es el *De radiis* de Alkindi (muerto en 863) y el *Fons Vitae* de Avicebrón (ibn-Gebirol, 1021-1058) que dan testimonio del encuentro entre los modelos latinos y los del mundo árabe y judío, con particu-

lares interpretaciones de la luz, como el hilomorfismo que ve unida la cuestión de la materia y de la forma con referencia a la luz. Grossatesta también tradujo, entre 1237 y 1243, los escritos de Pseudo-Dionisio. Las notas del filósofo inglés se resienten de la «problemática —teológica, mística, filosófica y científica— ligada a la luz».[5] Pseudo-Dionisio está considerado como el jefe de filas de la explicación óptico-física de la luz y de la consideración natural y geométrica, no sólo de los fenómenos interpretados como *apparentiae*, es decir, ilusión de los sentidos.[6] Numerosos tratados de perspectiva, entendida «como ciencia del ver a través de» (*per spicere*) son propios de los siglos XIII y XIV. El término, a partir del siglo XIV substituyó al griego *optiké*, tal como afirma, entre otros Taddeo da Parma (activo en Bolonia entre 1318 y 1321) que retoma a Euclides. Witelo (1220/30-1275), Nicolás de Oresme (muerto en 1382), Biagio Pelacani da Parma (también, Blasio de Parma) (1354-1416), trazan un profundo itinerario en la interpretación de la teoría de la visión. Si en el siglo XIII asistimos a la celebración de la luz y de la visión como hecho contemplativo, en el siglo siguiente se desarrollará fundamentalmente la física de la luz, aunque sin abandonar la especulación metafísica. El modelo del *De aspectibus* de Alhacen, por ejemplo, es retomado por Pelacani que resalta la teoría geométrica de la visión. Witelo, en su *Perspectiva*, se inspiró ampliamente en Roberto Grossatesta y Ruggero (también Roger) Bacon para las teorías relacionadas con la metafísica de la luz, es decir, de la «primera luz» que es Dios. A partir de aquí se derivan las formas espirituales, las cuales se reflejan en la materia e inciden sobre las formas sensibles. Una concepción matemática del mundo como esta sustituye la esfera geométrica esencialmente estática, por el dinamismo de esa óptica que se realiza a partir de la difusión de la 'primera luz' en torno a sí misma.

Junto a la concepción metafísica de la luz, entre los siglos XI y XII se desarrolla también un específico interés por el uso de la luz en el ámbito de la nueva estética de los materiales: vidrios, gemas, cristales, anteriormente usados para adornar objetos, luego objetos ellos mismos, como, por ejemplo, las vidrieras, se convierten, junto con el oro rutilante, en elementos de reclamo para valorar la materia no sólo desde el punto de vista económico, sino también estético y, a veces, espiritual. Merece la pena recordar que el monje benedictino Teófilo, admirado por la deslumbrante luz de Santa Sofía, se esforzó en comprender «la genial invención a través de la cual los diferentes colores son capaces de embellecer una obra sin rechazar la luz del día ni los rayos del sol». En el recetario que se le atribuye emergen elementos significativos por la diferente acepción de la luz que hace que la materia llegue a ser bella.[7]

En el prólogo al Libro III del *De diversis artibus*, Teófilo entra en un terreno decididamente metafísico y, celebrando la habilidad del artista, recuerda la magnificencia con la que ha decorado la casa de Dios con una *varietas* de temas y colores, poniendo, sobre todo, de relieve la brillantez de la decoración de los techos y los haces de luz que penetran desde las ventanas, así como «el inestimable esplendor del vidrio».[8] En cualquier caso, la interpretación mística de la luz, que toma cuerpo a través de una función estética, le corresponde a Suger (1081-1151). El abad, como es sabido, dedicó su vida a la renovación, desde sus cimientos, de la iglesia de Saint-Denis, cuya importancia espiritual propagó, con frecuencia refiriéndose a la doctrina expuesta en *De caelesti Hierarchia*, de Pseudo-Dionisio, traducido por Juan Scoto Eriúgena, para la corte de Carlos el Calvo. Pseudo-Dionisio, retomando argumentos de Plotino, había localizado en el Uno la «luz supraesencial», también llamado el «sol invisible». Cristo, con base en San Juan (III, 19, 8-12), había sido definido como «primera luminosidad» que «reveló el Padre al

mundo».[9] Lo que más debió impresionar a Suger se refiere a la emanación de la luz divina, que disminuyendo hasta apagarse en la materia, va atenuándose poco a poco. Por otro lado, participando de los cuerpos materiales, estos pueden purificarse en un *extenso* que conduce desde la multiplicidad a la pureza y a la unidad. Cualquier criatura puede alcanzar a Dios acompañada de lo que es material. Como todas las cosas visibles son materiales, reflejan las inteligibles para llegar, finalmente, a la *vera lux*, que no es otra cosa que el mismo Dios.[10] El proceso del paso de lo material a lo inmaterial se llama anagógico, es decir, el método que «lleva hacia lo alto». De ahí a retomar y concebir un universo de luz, animado por infinidad de pequeñas luces, para Suger, el paso fue relativamente breve, que las reconoció en las miles de gemas que hizo engarzar en sus objetos litúrgicos. El brillo que emanaba de las piedras se hace evidente en el párrafo en el que el abad describe la cruz de San Eligio y el cofre de Carlo Magno:

> Y cuando por el amor que alimento por el esplendor de la casa de Dios, la belleza multicolor de las piedras, a veces me saca de las preocupaciones exteriores, transportándome desde las cosas materiales a las espirituales, la recta meditación me invita a reflexionar sobre la diversidad de las santas virtudes […] y me parece que puedo transferirme por regalo de Dios, gracias a la anagogia, desde esta mansión inferior a la superior.[11]

Incluso en los versículos que Suger escribía en el interior de su librito pueden captarse referencias a la obra de Scoto Eriúgena. A este propósito resulta magistral el poema con el que describe los relieves de bronce dorado de la puerta central de occidente de Saint-Denis, en la que estaban representadas la Pasión y la Resurrección o Ascensión de Cristo. Fueprecisamente Panofsky quien puso de relieve que estos versos eran «una auténtica formulación de toda la teoría de la iluminación anagógica»[12]: «reluce la noble obra, pero la obra que noblemente reluce ilumina las mentes de manera que puedan proceder, a través de las verdaderas luces, a la auténtica luz de la que

Cristo es la verdadera puerta».[13] La última parte de los versos ilustra, en la plenitud de su ritmo, cómo tiene lugar el paso desde lo que es material a lo verdadero y, por lo tanto, a la luz. El artificio humano, unido a la materia, se convierte, de manera semejante a lo que la naturaleza dispone en los espacios celestes, «en imágenes de las luces intangibles y, sobre todo, de la auténtica luz».[14]

Parece evidente que a principios del Quattrocento estaban presentes tres tipos de interpretación de la luz: metafísico, alegórico-simbólico y físico, unas veces entrelazados y otras separados. Además, la discusión afectaba a la teología, a la filosofía, pero también a la teoría artística, que no sólo se resintió del animado diálogo sobre la luz, la iluminación y los colores, sino que puso en circulación una serie de nuevas observaciones que primaron unas veces a la luz y otras a la sombra. Si tuviera que definir la luz y la sombra durante el Renacimiento desde el punto de vista cronológico, fijaría dos momentos, el inicio del siglo XV y el final del XVI; desde el punto de vista geográfico, Flandes e Italia. Y si tuviera que remitirme a nombres que caracterizan estos problemas, señalaría a Alberti y a Nicolás de Cusa; Ficino, Piero della Francesca y Leonardo; Caravaggio y Bruno. Aparentemente, descontadas estas fechas, estos espacios y estos nombres constituyen, sin embargo, los puntos de referencia para discutir acerca del «fenómeno» luz, proporción y belleza. La luz y el color forman parte de nuestra experiencia visual, sin embargo, el Quattrocento los ha transformado en algo simbólico, incluso metafórico, desde el momento en que los hombres más eminentes son calificados con el apelativo de *lux Italiae*, como es el caso del camaldulense Ambrogio Traversari y el del duque Federico da Montefeltro.

Desde luego, habría que distinguir entre los términos *lux* y *lumen*, el primero como sustancia y causa, el segundo, de acuerdo con la distinción tradicional, como luminosidad derivada de

la luz sustancial de una fuente causal. Pero durante el Renacimiento, estos significados adquieren una interpretación más amplia y articulada. Se manifiestan, incluso, en esos principios pictóricos que unen luz y proporción a símbolos tangibles como el sol radiante de san Bernardino con el monograma de Cristo en el centro o el Cristo de rostro luminoso y solar de Durero. Filósofos, teólogos y artistas teóricos, de una manera más refinada que sus predecesores, no hacen depender la belleza sólo de la preciosidad rutilante de la materia, sino que elaboran nuevas proporciones, que devienen bellas a través de la luz que conforma el espacio.

La luz en la teoría del arte

Mucho se ha dicho a propósito de la 'invención' de la perspectiva lineal en el Renacimiento, es decir, sobre la idea y sobre el método que permite imitar un espacio mensurable en una superficie plana a través de una pirámide visual que tiene su centro en el ojo y la base en el objeto o la persona que tienen que ser reproducidos. La práctica ya fue asociada a Brunelleschi en 1413.[15] Alberti en su *De pictura* (1435, versión latina, 1436, versión en lengua vulgar) ofrece una definición de la pintura como «la intersección de la pirámide visual, según una distancia dada, situado su centro y establecidas sus luces, representada artificiosamente con líneas y colores sobre una superficie dada» (I, 12, p. 79 de la ed. cit. en castellano). Más de una vez se ha observado que Alberti, sobre todo en la versión de su obra en lengua vulgar, si bien retomando algunos temas de Alhazen, se desvincula de ellos, particularmente por cuanto se refiere a la «naturaleza del proceso visual y de la divina geometría de la luz».[16] En realidad, Alberti mezclaba teorías e hallazgos de otros, confiriendo forma y orden a la exposición con función esencialmente didáctica. En cualquier caso, en el humanismo se abría paso un interés no sólo por la mera especulación matemática, sino también por el efecto producido por la luz sobre los objetos. La pintura del primer Renacimiento no es más que una operación de luz, irradiante serenidad sin contrastes, como sucederá luego en el Cinquecento maduro. Efectivamente, la «ventana sobre el mundo» no prevé a principios del Quattrocento una visión cargada de sombras, sino permeada de una luz dorada que todo lo invade: paisajes, cuerpos, objetos. La perspectiva junto con la luz, de la que nunca se separa, contribuye a formar esa categoría estética que podremos llamar

«áurea» por su esplendorosa unidad y fulgor. Los ojos y, por lo tanto la mente, no permanecen indiferentes a esa atmósfera a veces separada y enrarecida que confiere pausas de espera al acontecimiento en curso, al paisaje representado. Esa 'ventana sobre el mundo' dispone a los hombres, si tienen capacidad de mirar, para la fruición; puede, incluso, satisfacer el sentido de humanidad. Mirar, efectivamente, anuncia aprecio o disgusto como en el caso de Campano (1429-1477) que, en relación con Alemania, le recrimina: «Aquí no hay nada que haga disfrutar la mirada, las manos, que satisfaga un sentido de humanidad».[17] La mirada de Campano nos pone ante los ojos una monótona realidad. La desolación descrita por el humanista remite a una ausencia de perspectiva felizmente denunciada en infinidad de poemas del Quattrocento para la realidad italiana o, mejor dicho, florentina, cuya florida realidad evidenciada en los edificios, en la belleza de los distintos lugares, estériles unas veces, otras ricos en fruta, el jurisconsulto Pandolfo Collenuccio (1444-1504), huésped de los Medici, explicita en versos ecfrásticos. La referencia al *stellatum solum* trae a la mente a los miles de personas que pueblan el territorio. Collenuccio, en su *amplificatio*, añade la belleza de los intentos de aquellos que indagan «inconcessa oculis hominum». Los versos expresan precisamente esa idea de admiración por un lugar que une las seducciones más significativas del Quattrocento: paisaje, arquitectura, hombres ilustres y hasta divinidades.[18] Esta descripción e interpretación nos lleva directamente, aunque con otras intenciones, a aquella ventana simbólica de *Habitación con vistas* (1908) de Edward Morgan Foster (1879-1970) que, tanto en la novela como en su reducción cinematográfica, a través de una visión en perspectiva, conduce a los observadores no sólo a la ciudad, sino a su modo de ser. La perspectiva del Renacimiento encauzaba efectivamente a los espectadores a fijarse no en lo desconocido, sino en lo que mejor conocen, sin embargo en-

vuelto en una atmósfera solar suspendida que transforma la materialidad en un acto divino, un edificio en un abstracto conjunto de fórmulas matemáticas y geométricas. Esta atmósfera solar, en parte física, pero en parte artificial, es característica principal de la pintura de principios del Quattrocento, cuando la luz seconvierte en el punto primario de atracción y el uso de los resplandores del oro queda relegado al pasado. Alberti, en *De pictura* (II, 49) es explícito al respecto: «Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, porque creen que el oro proporciona una cierta majestad a la 'historia'. No los alabo en absoluto».[19] Por otra parte, el mismo humanista confirió a la luz y al color un papel principal, en cuanto constituyen una de las tres partes que señaló como «recepción de las luces», confiando a la luz la tarea de revelar la forma. De hecho, Alberti indicará con esa fórmula la incidencia de luz y sombra sobre los objetos en base a la posición y a la calidad de la fuente luminosa. Las agudas observaciones del humanista con respecto a la luz y a la sombra tienen su origen en la distinción entre el blanco y el negro, que no suelen considerarse colores. Los colores, efectivamente, no son más que «moderadores» que permiten la realización de efectos de relieve, es decir, la ilusión de la tridimensionalidad, permitiendo la percepción de que el interés perspectivístico por parte de Alberti se traduce, precisamente, en el uso de los colores, del blanco y del negro, sin los cuales no podría dar volumen a la figura. Los colores, efectivamente, adquieren luego brillo en virtud de la luz: y decimos que «el blanco y el negro son los colores con los que expresamos en pintura las luces y las sombras; pero el resto de los colores son como la materia a la que se agregan las alteraciones de luz y de sombra».[20]

De manera que, para Alberti, la luz es el elemento esencial tanto «del aspecto natural como del aspecto pictórico de las cosas».[21] Alberti desarrolla la teoría de la luz junto con la del co-

lor que tan bien reconocemos en los trabajos de Masaccio, donde la «recepción de las luces» modela los volúmenes mediante el uso del color, dando nacimiento a una nueva dimensión estética que traducía las formas en esencias tridimensionales, a través de las cuales trataba de imitar a la naturaleza en su totalidad. No es casual el hecho de que Vasari, en la vida de Masaccio, ponga de relieve esa especialidad suya de imitar «las cosas vivas de la naturaleza».[22]

Alberti, también en *De statua*, da cuenta de la función de la luz, donde pone en evidencia el valor de la iluminación para lograr las debidas proporciones, concediendo la máxima importancia al significado tridimensional del objeto. Aquí recuerda, de entre los escritores, a aquellos que «quitando la materia, como los que suprimiendo lo superfluo, sacan a la luz la figura humana que buscaban y estaba encerrada y escondida en el bloque de mármol».[23] En pocas palabras, la luz devolvía al observador el mundo circundante a través de la pintura que lo representaba. Obviamente, el discurso de Alberti se aleja de cuanto Cennino Cennini había afirmado en su *Libro dell'arte della pittura*, donde trataba de la cuestión de manera menos teórica y más afín a las exigencias de un pintor 'práctico'. Cennini considera de manera distinta el contraluz, la luz de cara y la oblicua, sin entrar a considerar el problema de la restitución de la tridimensionalidad, tocando, por el contrario, solamente la cuestión del «relieve» y permitiendo, sin embargo, la percepción de la funcionalidad de la luz.[24] Por otra parte, Cennino, como ya hemos observado, trata, quizá por primera vez, de la «práctica de dar sombra a la mano» e introduce de manera embrional la idea de que las «sombras son matices bien matizados». En el capítulo XXXI da cuenta de esta práctica describiéndola cuidadosamente.[25] El uso de estas sombras permite encarar un placer estético («tú con gusto sombreas»).[26] Competente y muy completo a propósito de los colores, muestra una mayor aten-

ción y dominio en relación con los pigmentos, por encima, sin embargo de las alusiones a la impresión óptica y demostrando una sabiduría práctica. Alberti será el único en afirmar con seguridad que el elemento esencial para el pintor y para el escultor es el justo equilibrio entre luces y sombras: «tómense luces y sombras delicadas y suaves, sin aspereza alguna en sus salientes». Este equilibrio desplaza la atención hacia la atmósfera traslúcida de la pintura flamenca que, a mediados del Quattrocento, llegó a ser también en Italia un modelo dominante. En 1449, Ciriaco de' Pizzicolli (1391-1455) describe en sus *Commentari*, el tríptico de Roger van der Weyden, de propiedad de Lionello d'Este. El humanista pone de relieve no sólo las restituciones vitales de los personajes, sino también la belleza de la materia que parece generada «no por la mano de un artista, sino por la misma naturaleza creadora».[27]

A pesar de que no está escrito por un experto en arte, el texto denota una capacidad para captar los elementos esenciales del arte flamenco: atención a la captación mimética de la naturaleza, la representación del paisaje y el contraste entre la naturaleza embellecida por las flores y colinas cubiertas de verde y lo elaborado por el hombre, brillante por el oro y las piedras preciosas. Algo más refinadas, a distancia de unos setenta años, nos encontramos con las consideraciones que se leen en el Itinerario del *Viaggio del cardinale Luigi d'Aragona* a los Países Bajos (1517-1518), escrito por Antonio de Beatis, canónigo y secretario de Su Eminencia. Aquí describe el políptico del *Cordero místico*, de van Eyck, rememorando, sobre todo, la proporción y la luz que emanan de los cuerpos de Adán y Eva, sin pararse en detalles superfluos.[28] En el terreno de la crítica del arte de mediados del Quattrocento hay que reservar un espacio a la observación de Bartolomeo Facio (1426-1457), que en su *De viris illustribus* (1454-1455) proporciona notable información acerca de la pintura flamenca. A propósito de la tabla de Jan

van Eyck, propiedad de Battista Lomellino, califica al artista de príncipe de los pintores de su tiempo, conocedor de las letras, pero, sobre todo, de la geometría, considerada necesaria para la pintura junto al resto de las artes. De modo que en primer lugar coloca la familiaridad con las propiedades de los colores derivadas de la tradición que relacionaba el arte Flamenco con los autores antiguos y, por lo tanto, con Plinio. En la famosa tabla en posesión de Alfonso de Aragón no sólo está pintado San Jerónimo en un habitáculo, representado con habilidad ilusionista, también la bella mujer de Lomellino, pintada con valor icástico, junto al consorte mientras entre ellos se filtra, a través de una hendidura, un rayo que «realmente parece el sol».[29] Esta luz que va tomando consistencia en la pintura del Quattrocento, parece declarar, junto a la habilidad de la representación geométrica de los espacios, su uso simbólico. La metáfora de la luz se utiliza principalmente en temas religiosos.[30] Meiss hace referencia a una serie de testimonios que van desde Bechorius (m en 1362) hasta los himnos religiosos del Quattrocento, poniendo de relieve el valor simbólico de la luz, que luego sería retomado, de acuerdo también con las observaciones de Panofsky y De Tolnay, en numerosas obras flamencas, como por ejemplo, en el famoso tríptico de Mérode, del Maestro de Flémalle (New York, Cloister Museum), donde un místico rayo de luz, pasando a través de uno de los vitrales, cae sobre la Virgen, aludiendo evidentemente a la encarnación de Cristo. Esa luz pastosa y radiante que ilumina los ambientes, cambia de manera significativa de acuerdo con las variaciones de la técnica artística. Paralelamente, cambia también el uso simbólico de la luz, que adquiere significado por sí misma, conviviendo, sin embargo, con las sombras que empiezan a ganar espacio en el interior de las superficies pictóricas. Explícito en este modo de interpretar el espacio es la *Anunciación* de Jan van Eyck (Washington, National Gallery), donde un haz de luz entra por la

ventana y toca a la Virgen, mientras que, desde las altas vidrieras entra en toda su plenitud difundiendo otra luz que garantiza al ambiente la idea de un espacio suspendido y divino, de una claridad más mística que natural. Estos modelos flamencos, sobre todo aquellos que presentan elementos de geometrización luminosa del espacio, llegan a Italia a mitad del Quattrocento a través de personajes como Piero della Francesca. Esa áurea interpretación del espacio que, en las pinturas, se traduce en una aplicación «tridimensional» de la profundidad y en una suspensión solar del aire, está perfectamente puntualizada, precisamente, en *De prospectiva pingendi*, donde el artista añade algo más al punto de vista del argumento albertiano. En el libro I señala, efectivamente, qué es lo que entendía por «colorear».[31] Aunque Piero no es más explícito por lo que se refiere al color, se ha supuesto justamente que se refiera, incluso por su manera de pintar, al «color variado» del pintar más que al uso del blanco y negro albertiano.[32] Entre Alberti y Piero della Francesca tendríamos que haber colocado a Ghiberti que en sus *Commentarii*, hablando de la escultura pero con intuiciones válidas también para los pintores, trata por primera vez de la colocación de las estatuas para su mejor disfrute. El artista se pronuncia asimismo sobre el carácter más o menos brillante de los colores, recordando que la oscuridad hace visibles en los colores brillantes los «azules y granates». Por primera vez utiliza el término «diáfano» junto al de «brillantez» [*lucidità*], llamando la atención hacia algo de difícil explicación y perfectamente perceptible en su modelado, a través de lo cual pone de relieve los volúmenes según este modelo estético. Baste pensar, al respecto, en las pequeñas figuras femeninas de la puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia.

A este universo diáfano y luminoso, Leonardo da Vinci (1457-1519) opone otro modelo de sombras que hace referencia, oscilando en la promiscua dimensión del acuerdo espacial,

al uso de «una luz universal», mostrando que el camino a seguir es el de la distribución tenue de los rayos de luz. Leonardo prefiere la atmósfera luminosa de la tarde o la afectada por el mal tiempo. La belleza no viene dada por la luz directa o por aquella otra excesivamente oscura, sino por una luz «normal» [*mezzana*[33]]. Leonardo trata además de la «luz particular», es decir de la que proviene de una sola dirección e incide sobre el cuerpo haciendo el recorrido más breve, dejando constancia de luces muy fuertes y sombras oscurísimas. A este tipo de luz le llama «obligada». En el exterior viene del sol, en el interior, de una ventana, de una puerta, de cualquier hueco de la pared. De manera que, para Leonardo, las luces son «especializadas». La «luz obligada» es útil, por ejemplo, para el estudio anatómico, pero también para obtener efectos dramáticos que la luz universal, atenuándolo todo, no deja que se perciban. Sin embargo, Leonardo considera varias posibilidades de luz en la pintura antigua por obra de la atmósfera, como en el caso del polvo de las batallas. Se detiene también en los contrastes de luz y oscuridad y trata de la luz que ilumina a las figuras junto al fuego, recordando que «las que puedan verse el borde de las llamas, estarán todas iluminadas por una luz rojiza en un campo negro».[34] Además, Leonardo trata al degradado como una auténtica categoría estética que basa en la teoría de la «luz particular» o, mejor dicho, en la «luz normal».[35]

El término, bastante difundido en los tratados de arte del Cinquecento y del Seicento, remite a la idea de una suavización de la pintura mediante el degradado de tonos y sombras, hasta el punto de envolver en una atmósfera velada un mundo en continua vibración en el que se anula el contorno preciso, geométrico, como si se quisiera dimensionar la idea de lo bello de la que hablaba Leon Battista Alberti, que veía en el perfil que contenía las formas no sólo la invención del arte de la pintura, sino también la esencia misma de la *gestalt*. De esta velada de-

gradación de la luz tratan ampliamente los venecianos. Dolce, en el *Dialogo della pittura*, afirma, por ejemplo que la excelencia de Rafael está ligada a la gracia y al color que, unidos y matizados, confieren prestigio a su obra. El tratadista expone más claramente la idea del degradado o matizado mientras recuerda la obra de Giorgione, «en la que se ven algunas cosas pintadas vivazmente y matizadas, hasta el punto de que no se perciben sombras» y, sobre todo, advierte al pintor para que «sus sombras y luces estén unidas sin trazos ni señales de las que se usan para el humo».[36] La plena solaridad del Quattrocento parece disolverse en este uso de las señales que, en los escritos del Cinquecento, se sobreponen como algo inmaterial. Como advierte Leonardo, abandonando aquella continuidad luminosa que unos decenios antes se insertaba en el rígido corsé de la perspectiva, se convierte ahora en seductora gracias a las relaciones proporcionales matemáticas y geométricas que personajes como Pacioli definen a través de los sólidos.

Pensándolo bien, las mismas bellezas femeninas, en la primera parte del Cinquecento se matizan en una amable y sombreada distensión de los trazos que exalta el embrujo de su fascinación. Paradójicamente, existe una separación entre el perfil diáfano e incisivo de Battista Sforza, de Piero della Francesca (Florencia, Ufizzi), y el sombrío rostro de la *Gioconda* (París, Louvre), que recoge los umbrosos humores de una atmósfera en vías de descomposición. Las «cabelleras de oro extendidas hasta el cuello», la «luz de los bellos ojos» (Orsatto Giustinian, 1538-1603), las formas «desnudas todas, tan cándidas y rosáceas» (Giovan Battista Strozzi, 1505-1571) se alternan con visiones más intensas y oscuras como las propuestas por Verónica Gambara (1485-1550):

> *«Così col pianto, ond'ho gli occhi miei molli,*
> *fo pietose quest'onde e questo mare;*
> *ed ei si vive lieto ne' suoi colli».*

[Con este llanto, al que mis ojos libro
convierto en piadosas las olas y el mar;
y él sigue contento en sus colinas].

O también:

«*da me le tenebre e la nebbia,*
che mi son sempre state agli occhi intorno».
[mías son las tinieblas y la niebla
que siempre tuve en torno a los ojos míos].

Incluso el paisaje, en este contexto, se hace más oscuro, nublando el sol brillante que había calentado el Quattrocento, como se lee, entre otros muchos, en Luigi Tansillo (1510-1568):

«*Strani rupi, aspri monti, alte tremanti*
ruine, e sassi al ciel nudi e scoperti,
ove a gran pena pòn salir tant'erti
nuvoli 'n questo aere fumanti»
[Extrañas cimas, ásperos montes, altas ruinas
temblorosas, piedras al cielo desnudas
y sin techo, donde tan fatigosamente llegan
en este aire las nubes humeantes].

Desdeñosas nubes se interponen entre los ojos de los amantes:

«*Mentre nubi di sdegno*
fra i vostri occhi e 'l mio core
fur interposte, egli soffrí l'ardore»
[Mientras desdeñosas nubes
entre vuestros ojos y mi corazón
se interpusieron, sufrió la sed].[37]

Estas tinieblas y estas oscuridades llevan a la elección, en el terreno pictórico, del degradado, pero también de nubesque son utilizadas no sólo por su significado simbólico, en el que

prima el misterio, tanto religioso como profano, sino también por la espectacularidad de su función, con frecuencia «citada» y utilizada también en el terreno teatral. Por lo demás, el mismo Leonardo había concedido gran espacio a estos oscurecedores de luz, esencia de la mutabilidad de los elementos.[38] Aunque la nube en el Cinquecento no alcance los paroxismos formales y simbólicos del Barroco, asume precisamente esa función de, unas veces, proyectar conos de sombra, otras, de eliminar de las atmósferas cambiantes las fruiciones ambientales que todavía no se expanden en la traslúcida niebla de Constable. Las nubes contenidas en la *Ascensión de Cristo* de Mantegna (Florencia, Uffizi) se prologarán en aquellas otras más consistentes de Correggio en la cúpula de la iglesia de San Juan Evangelista en Parma (1520-1524), hasta las «alquímicas» de Parmigianino en Santa Maria della Steccata, de Parma (1531-1535). Las luces caen ahora «constreñidas» desde las aberturas exteriores, diversificando las visiones de la arquitectura y contribuyendo a crear la atmósfera de los templos.

De sombras y de misticismo da cuenta Lomazzo que mantiene dos de las siete partes en las que se divide la pintura, es decir, las destinadas a la sombra, las más específicas. El tratadista distingue luz y color, criticando a los «filósofos peripatéticos» que, por el contrario, hablaban de la unidad entre luz y color. En su *Tratado del arte*, el capítulo sobre la luz, largo y articulado, no sólo se nutre de los lugares comunes del resto de los tratados, sino que retoma, citándolo directamente, a Ficino y otros autores neoplatónicos. Las luces no sólo garantizan una perfecta disfrutabilidad de la obra, sino que, cuando están sabiamente distribuidas sobre cualquier cuerpo, aunque esté mal dibujado, encienden en el observador cierto deseo.[39] La habilidad en la representación de las inclinaciones de los cuerpos mediante la luz está perfectamente explicitada, en primer lugar, en una disertación sobre el efecto de dicha luz sobre los colores

y, posteriormente, en el capítulo XIX titulado *Degli effetti che fa il lume in qualumque superficie* [*De los efectos que tiene la luz en cualquier superficie*]. Las luces, aquí, están descritas en relación con los influjos de los astros, a partir de la infancia lunar, durante la cual, el observador no ve más que «una determinada dilatación de materia incontrolada y simple, sin agudeza alguna. Esta agudeza se empieza a ver luego, en la juventud de Mercurio». En la edad de Venus, por el contrario, «la segunda luz genera una enorme dulzura, perfectamente adecuada y ligera a la vista, privándose, efectivamente, de la dilatación de las luces, pero toda ella apropiada. Genera sombras suaves y firmes; y se ven así los ojos suavemente sombreados y hasta la nariz misma mostrando igualmente una dulce sombra».[40] En realidad, en su *Idea del templo de la pintura* (1590), Lomazzo había desarrollado la teoría de los 'hijos de los planetas' y de sus inclinaciones con referencia a los siete estilos de luz y color que había considerado, respectivamente, a la naturaleza de los siete planetas, retomando los adjetivos correspondientes a cada uno de los astros. Para Miguel Ángel, por ejemplo usa con frecuencia el término «terrible», incluso para Polidoro (Saturno) la luz y los colores tienen un carácter orgulloso y marcial.[41] La teoría de la influencia de los planetas traducida por Lomazzo en la interpretación y en el uso de las luces le lleva a definir las maneras de extender las luces sobre las superficies, en función de las diferencias corporales, desbordando la idea de Alberti de prestar especial atención al momento en el que el artista representa las distintas edades del hombre. El tema del pintor lombardo hace percibir al lector un madurado y simbólico uso de las luces, completamente ausente en quienes había escrito antes que él.[42] Leyendo estas observaciones, no pueden dejar de recordarse las referencias a la doctrina platónica expuesta por Ficino que acaba complicando con observaciones tomadas del *De oculta philosophia* de Agripa. De las teorías aristotélicas de los colores, re-

tomadas por Alberti a principios del Quattrocento, se ha pasado, finalmente, a una recepción físico-simbólica de la luz y de los mismos colores que caracterizará un período decisivo de la historia de las imágenes y de la crítica artística. Las pinturas oscuras y tenebrosas de la cultura lombarda parecen reflejar todo aquello que Lomazzo había afirmado al principio de su obra. La lista, facilitada por el pintor lombardo, de los artistas excelentes en la iluminación de su obra es también rica en nombres y personajes importantes que han «iluminado» los cuerpos a través de las sombras, partiendo de Leonardo, Correggio, Rafael, Tintoretto, Marco Pino, Federico Barocci, Paolo Caliari, llamado el Veronés, Luca Cambiaso, Bassano, Ambrogio Figino, hasta llegar a Miguel Ángel o, mejor dicho, a su escuela. Estas ideas llevan al pintor a observar que el conocimiento de la proporción y el escorzo poco puede hacer sin «el conocimiento de las luces mismas [...] sin orden de distancia, así como también de las líneas y superficies de los cuerpos».[43] Como señalara Ciardi, el paso es importante en la medida en que el pintor pone de relieve la superación de la mímesis a través del momento conceptual que todo lo organiza y todo lo ve «mentalmente». Repasando las notas del pintor lombardo no dejamos de evocar los ojos suavemente sombreados y la nariz puesta de relieve, no sólo la de las mujeres, sino también la de los hombres y de los dioses de la tradición lombarda ya en el primer tercio del Cinquecento como el Mercurio de la *Educazione d'Amore* (1528, Londres, National Gallery) o en el *Ritratto d'uomo* (1525, Milano, Castello Sforzesco) de Correggio, en el que el velo sobre los ojos del enigmático lector remite al ensamblaje de luces y sombras del fondo en el que se aprecia, de manera evanescente, un ciervo en fuga. Este velo de sombras que oscurece la luz no es más que el antepasado de lo que indica el ideal estético de Miguel Ángel. Exalta la Noche como «sombra del morir» y denuncia su más interna tristeza: «Mi alegría es melancolía»,

mientras abre el diálogo entre la Noche y el Día.[44] Para Miguel Ángel, la Duda también es oscura, avanza en la noche «armada y coja se aparece, […] / y va de noche, escoltada por lo oscuro» (después de 1534).[45] La vida, considerada por el artista como una oscura cárcel no sólo está resuelta en el verso «La muerte es el final de una prisión oscura», sino también con la realización de los *Esclavos* [*Prigioni*], que liberan su cuerpo de la oscuridad de la materia, ejemplos plásticos del concepto.

El Cinquecento va a cerrarse con la profunda sombra de Caravaggio (1573-1610), marco natural, de acuerdo con los contemporáneos, de los personajes deformes de lo que el pintor pinta: «Entonces comenzó la imitación de las cosas viles, buscando sus suciedades y sus deformidades que algunos buscan ansiosamente». No por casualidad Caravaggio ya era famoso en su tiempo «porque estaba introduciendo el color, no como antes suave y de pocas tintas, sino todo recargado de oscuros enérgicos, sirviéndose mucho del negro para dar relieve a los cuerpos».[46]

La luz entre la metafísica y la simbología

Durante el Quattrocento y el Cinquecento, numerosos teólogos y filósofos tratan el tema de la luz en el ámbito metafísico (teológico), alegórico y simbólico. Cada uno a su manera, con frecuencia entrelazando sus propias observaciones con otras extraídas de teorías de las que se valen en los ejemplos con los que ilustran sus obras. La luz tenía su sitio en el ámbito de la discusión sobre lo divino, bastante desarrollada, como hemos visto, en el Medioevo y permitía, además, retomar temas platónicos para luego utilizarlos de manera alegórica, pero también posibilitaba la consideración de problemáticas científicas. Los escritos de Nicolás de Cusa (1400/1-1464) presentan una serie de imágenes que sustituyen a pensamientos abstractos y ofrecen al lector un importante muestrario de conceptos simbólicos y estetizantes. El filósofo, en sus ejemplos, por lo general dirigidos tanto a los especialistas como a sus propios colegas y a los fieles, se sirve de un patrimonio cultural común, pero en absoluto vulgar, se sirve, efectivamente, con frecuencia de símbolos tomados del arte, del conocimiento de la naturaleza y de la especulación matemática y geométrica. Su visión metafísica y científica del mundo se basa de hecho en la aplicación de la matemática, primer fundamento de la armonía musical, entendida en sentido ontológico y no cuantitativo. No es casual que Dios, para los filósofos, se represente no sólo como arquitecto que realiza «in numero pondere et mesura», sino como un pintor que interpreta el mundo. Nicolás de Cusa se remite al modelo pitagórico-platónico del número sobre el cual se construye la idea de la unidad de lo múltiple a partir de la unidad divina que, siendo creadora, sólo produce imágenes similares a sí misma. Lo que define el asunto de Nicolás de Cusa en la inter-

pretación de lo bello es, sobre todo, la estética de la luz. Interpretación perfectamente resumida en su sermón de 1436, *Tota pulchra et amica mea*[47], donde pone de relieve el pensamiento de Alberto Magno en el célebre comentario al *De divinis nominibus*. El sermón se constituye, en su presentación pública y no privada, en la revelación de lo bello a través del esplendor de la forma y cómo esto va más allá del asunto físico y metafísico para llegar a un significado simbólico. La apreciación de la luz le llega de la práctica de ver. Ver, que para Nicolás de Cusa, se revela como método de aprendizaje no sólo teórico sino, sobre todo, aplicado a un conocimiento empírico y demostrativo. Mirar significa observar una pintura que, a su vez, parece mirar a quienes la miran desde cualquier lado, dándoles la impresión de ser singularmente observados, tanto si están quietos como si están en movimiento. Lo que connota el pensamiento estético de Nicolás de Cusa, sin embargo, es el acento en el brillo de la materia, que sólo en este caso puede considerarse bella. En el *Idiota*, escrito en 1450, funde la idea de la proporción con la de la luz en el famoso ejemplo de la cuchara excavada en la madera por el artesano.[48] La proporción debida (*proportio debita*) la realiza este artesano de tal manera que pueda brillar convenientemente la forma cuchara. De manera que la forma, el ente y luego la belleza acaban constituyendo una única cosa. La forma no es más que un proceso de formación. Santinello, precisamente, resaltó el hecho de que más allá de la belleza de la forma sustancial existe «la dependiente de la forma accidental».[49] La metafísica de Nicolás de Cusa toma cuerpo a través de la estética del brillo, de la luz y de los colores. Estos colores se ven en virtud de una luz racional que la vista no puede ver aunque participe de ella. Por otra parte, los colores no pueden verse más que en virtud de la luz misma. El de Cusa retomará este tema en su *De non aliud*, escrito en 1462, donde especifica que la luz genera y hace visibles los colores y el color y su capacidad

para ser conocidos son la luz misma.[50] Las observaciones sobre la luz que el Cardenal desarrolla están en *De beryllo* (1454-1458) y en el opúsculo *De visio Dei* (1453-1454). En el *Beryllus* el filósofo trata de la superioridad de la visión que se obtiene a través de esta piedra que, como es sabido, establece la regla de las coincidencias de máximo y de mínimo. A través de este objeto se exalta la visión intelectual que lleva al hombre a aproximarse a la verdad, más allá de los poderes de la razón.[51] El extraordinario significado atribuido al *Beryllus* coloca al lector de ayer y de hoy en el marco de aquella tradición que lleva hasta la obra del Pseudo-Dionisio y que coloca la discusión sobre los cristales y las lentes en la discusión sobre la visión y la adivinación. No parece carente de significado recordar que, precisamente a mediados del Cinquecento, explota en Europa una moda adivinatoria basada en el uso de los cristales y los espejos. De acuerdo con Hartlieb, en la segunda mitad del Quattrocento, los instrumentos que permiten la adivinación son, efectivamente, los cristales o las lentes, es decir, esmeraldas incoloras, rojas, amarillas o de color piedra. Se trata de la primera vez que un autor menciona las lentes que, a partir de esta fecha se citan junto al cristal, o como su alternativa, para interpretar el porvenir.[52] Los testimonios figurativos en relación con el uso de los cristales, como medios para las artes adivinatorias se difunden, efectivamente, justo a mediados del Cinquecento.[53] El *Berillo* de Nicolás de Cusa era también un instrumento perfecto tal y como probaba la forma, el color y la transparencia: «Beryllus lapis et lucidus, albus et transparens».[54]

A Marsilio Ficino le corresponde un lugar de honor en la historia de la metafísica de la luz. Pocos filósofos celebraron con él, en el Quattrocento, la luz y el sol a través de una interpretación teológica y simbólica. Sus opúsculos, *Del sole* y *De lumine*, publicados en 1493 y dedicados a Piero de' Medici se convierten en argumento sustancial de su interpretación meta-

física. Son temas ampliamente tratados en la obra del filósofo, desde la *Theologia Platonica* hasta el comentario a las *Enéadas* de Plotino. Sugerencias y temas, estos de la luz, que le llegan no sólo desde los filósofos de la antigüedad sino, como se ha supuesto, de pensadores medievales, como Roberto Grossatesta, cuyo *De luce, seu de inchoatione formarum* es posible que fuera recibido como modelo.[55] El simbolismo de la luz, como evidencia Kristeller, se convierte en la obra del filósofo en la clave interpretativa de la armonía del cosmos. El *De sole* se había escrito como comentario de la similitud platónica y casi a modo de testamento espiritual de Marsilio Ficino, que reconduce los planos de la realidad al principio único de todas las cosas.[56] En el capítulo primero el filósofo califica el libro como alegórico y anagógico, más que como dogmático. En las primeras líneas dirigidas a Piero recuerda, de acuerdo con el ejemplo de una máxima pitagórica, que sin luz no debe hablarse ni de cosas sagradas ni de los misterios de Dios.[57] Ficino afirma que no hay que pretender aferrar y hablar de la oculta luz de Dios sin hacer uso de la semejanza de ésta con la luz sensible.[58] De modo que la advertencia del filósofo evidenciaba la idea de que es imposible entender la oculta luz de Dios sin compararla con la que accidentalmente está sometida a nuestra mirada, uniendo abiertamente, por lo tanto, física y metafísica. Influenciado por los *Himnos Órficos* que había traducido en 1462, identifica el sol con el «ojo eterno» de Dios.[59] En el capítulo *Antiquorum laudes in Solem et quomodo caelestium vires in Sole et a Sole sunt omnes*, están convenientemente agrupadas una serie de observaciones que relacionan el sol con la inclinación de los planetas.[60] Así pues, en el pensamiento de Ficino van a confluir la luz y las virtudes de los planetas: *proportio, forma, gratia* y *lumen*. Estas categorías constituyen la belleza del universo y la idea de que el sol reúne en sí todas las virtudes. La luz del sol está llena de una maravillosa virtud: «se extiende a través de un espacio infinito

al que llena todo con su omnipresencia». Una vez más, junto con Nicolás de Cusa, aunque con otras intenciones, el filósofo asocia luz y cristal, en cuanto que lo penetra instantáneamente.[61] La comparación del sol con Dios, la identificación del sol como «Estatua visible de Dios, puesta por el mismo Dios en este templo que es el mundo, para que, desde cualquier parte, todos lo admiren sobre todas las cosas», abre a través del valor icónico posibles identificaciones del *ornatus* del Quattrocento, que representa el sol a través de temas teológicos, filosóficos y hasta físicos. Ficino, sin embargo, corrige esa visión suya «paganizante» en una fórmula absolutamente cristiana. Esta imagen será luego reforzada en el *De lumine*, donde se señala a Dios como luz absolutamente privada de tinieblas, o lo que es lo mismo, la forma que no conoce lo informe. Compara luego la mente con un rayo que revela la verdad invisible. En el tramo final de la obra insiste en el brillo [*splendor*] o, mejor, en su sombra, anticipando las imágenes que luego retomará Bruno.[62] Ficino retoma la idea neoplatónica del lumen como «lux minima et opacissima». La *nigredo* no es más que un *lumen* menos opaco.[63] Para el filósofo, lo transparente se convierte en un principio de *lumen*.[64] Ficino aclara la diferencia entre *lumen* y *lux*, precisamente en su *De lumine*: lo primero no es otra cosa que *claritas*; la segunda, «opaca», por el contrario, es el color y no tiene razón de ser si falta el *lumen*.[65] El Canónigo se atiene, por lo tanto, de acuerdo con la tradición medieval, al sentido de la vista como el medio más específico y digno para llegar a la comprensión del *lumen*. Bien mirados, los temas de Ficino se desarrollan y se extienden a partir de una poética simbólica en infinidad de riachuelos que alimentarán a otros pensadores para los que el tema de la luz, entendido de manera ontológica se interpreta de maneras muy diferentes. Si tuviéramos que pensar en una *reductio ad formam* del tema solar desarrollado por el filósofo, podríamos hacer referencia a la asimilación del sol a la

Trinidad, en cuanto que, encontrándose en el sol tres cosas distintas y unidas, la fecundidad natural, su manifiesta luz y la virtud de irradiar calor, significan, respectivamente, el Padre, el Hijo y el Espíritu de amor.[66] Incluso las sugerentes imágenes dibujadas por Ficino, «Sol statua Dei» o esa otra del Cristo esplendente en el momento de la Resurrección, encuentran una correspondencia en el mundo de las imágenes que incesantemente se apropia de temas e ideas de la esfera filosófica y literaria. Estos aspectos, efectivamente, para quien esté familiarizado con la pintura del Quattrocento florentino y toscano, están frecuentemente representados mediante pequeños ídolos solares colocados en las pinturas, como el conocidísimo que puede verse en el interior de la *Flagelación*, de Piero della Francesca (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

Francesco Patrizi (nacido en la veneciana isla de Cherso, de ahí el nombre de 'el Chersino') logrará otras imágenes de la luz en la segunda mitad del Cinquecento, cuando tome distancia de las posiciones ficinianas en su *Nova de universis philosophia*. Acertadamente, ya se ha observado el alejamiento de Patrizi del concepto ficiniano de la elevación del alma desde las cosas bajas a las más altas, de las más profundas tinieblas a la más brillante de las luces.[67] Patrizi mira en dirección a los diferentes planos del universo a través de una descripción física y metafísica total.[68] Al principio de su *Panaugia* retoma algunas posiciones de Marsilio Ficino, para luego distanciarse de ellas. La *Panaugia* se abre con la referencia a antiguos temas relativos a la luz.[69] Patrizi no sólo se sirve de temas y sugerencias platónicas y neoplatónicas, sino también de otras tomadas de autores más recientes como Agostino Steuco da Gubbio y de ópticos medievales como Witelo, que cita expresamente en su *Pancosmia*[70]. Es decir, el Chersino supera el tratamiento ficiniano que recupera principalmente motivos metafísicos para llegar a defi-

nir la primera luz y el primer destello en la dimensión de lo divino.[71]

En la *Panaugia*, Patrizi discute en breves capítulos el tema de la luz: *De luce, De diaphano, De radiis, De lumen, De opaco, De perla lumina, De coelesti luce et lumine, de luce et lumina supercelesti, De lumine incorporeo, De fonte et patre luminum*. Aquí se aleja de los modelos ficinianos, para retomar más eficazmente temas de Filón de Alejandría [Filone Alessandrino] (ca 20/13 a. C.-45 d. C.), de cuya obra, *De opificio mundi*, había tomado hasta el título. Describe el universo como invadido por la luz divina donde las tinieblas sólo se entienden como privación de la luz primaria y secundaria.[72] Las tinieblas son, por lo tanto, una mínima luz.[73] En la obra de Patrizi nos encontramos con la discusión luz/día en relación con el sol y los astros a los que señala como inseparables y cómo por esa *praestantia* suya es la más cercana a la «sustancia divina de la cual es la imagen más parecida».[74]

Si tuviera que establecer paralelismos entre la obra de un pintor del Cinquecento y el pensamiento estético de Patrizi, no dudaría en evocar el nombre de El Greco (1541-1619), que señala su recorrido figurativo con contrastes luminosos parecidos a la idea de las tinieblas, entendida como una 'mínima luz'. Baste pensar en el *Quinto sello del Apocalipsis* (1608-14, New York, Metropolitan Museum) en la *Anunciación* (Vilanova i la Geltrú, Museo Belguer, depósito del Prado) o en el *Cristo crucificado con la Virgen y los Santos* (1590-1600, Madrid, Museo del Prado) donde el fondo oscuro se hunde en la umbrosidad de los cuerpos, al mismo tiempo luminosos. Parecen reflejar la «claridad solar» que reclamaba Patrizi. Esta claridad fulgente, efectivamente, no brilla sólo en el sol, sino también, en el cuerpo privado de toda oscuridad. El sol, por lo tanto, ni siquiera en el momento de los eclipses, puede disminuir su brillo y refleja externamente lo que hay en el interior del astro.[75] La aproxima-

ción de Patrizi al Greco, sin embargo, no sólo se apoya en sugerencias estéticas, sino también en el hecho de que el pintor conocía los escritos de Patrizi, como se deduce de su testamento, donde deja testimonio de su gran interés por el pensador.[76] Por otro lado, también la luz interna del universo descrita por el Chersino encuentra correspondencia en esa tradición que quería al pintor iluminado por una luz interior que no pretendía turbar mediante la luz del día. De esta luz, no por casualidad, da cuenta también el epitafio redactado por Luis de Góngora: Yace el griego, heredó Naturaleza / arte y el Arte estudio, Iris colores, / Febo luces, si no sombras Morfeo. (*Inscripción para el sepulcro de Domenico Greco excelente pintor*, 1614-37).

En 1582 se imprimió en París el *De umbris idearum*, de Giordano Bruno, (nacido en Nola, de ahí que él mismo, a veces, se presentara como el Nolano) donde se exponen tres cuestiones fundamentales:

1) las ideas no son más que sombras de la idea eterna, por lo que no pueden conservarse sin un ropaje visible;
2) las ideas forman una cadena con lo que se piensa;
3) la conexión entre las ideas, tanto si es natural como artificial es un medio para conservarlas.[77]

Un párrafo significativo de la obra evidencia que sólo las sombras ideales nos conducen, a diferencia de las sombras físicas y de otras sombras, al conocimiento de la verdad. Las sombras no son tinieblas, sino una fusión de luz y de tinieblas, lo mismo que las ideas de los hombres que no son ni lo falso ni la verdad absoluta. Basado en temas platónicos y del antiguo testamento, con particular referencia al *Cantar de los cantares*, el texto de Giordano Bruno ve y describe la sombra no en el ám-

bito de un contraste con la luz, sino con las tinieblas. Esta es la razón por la cual la sombra profunda no es más que un escalón para descender a las tinieblas absolutas (*Ecle* VII, 24). En el salmo XVII, 12, tan caro a Pico della Mirandola, se encuentran igualmente ideas desarrolladas por el Nolano: «et posuit tenebras latibulum suum». La inversión, el vuelco del *Cantar de los cantares* en las zonas de sombra en lugar de las luminosas propuesto por Nicolás de Cusa en el sermón ya mencionado *Tota pulchra*, nos da una idea del interés de Bruno por la sombra, a la que considera el eterno agitarse de la forma y a la cual, sin embargo, contrapone una sombra inmutable y carente de movimiento. El título de la obra, tomado del comentario de Cecco d'Ascoli a la *Sphaera mundi* de Johannes de Sacrobosco, muy conocido por el filósofo, contiene la unión de sentido e intelecto y la imagen del sol que en algunos lugares difunde una luz perenne y continua y en otros una luz intermitente. El texto de Bruno, articulado entre tres interlocutores, Hermes, Filotimo y Logifero, está precedido por un diálogo que ve separadas, aunque dominadas por el sol, las criaturas nocturnas, el cárabo, el sapo, el basilisco, el búho, consagrados a Plutón, de las solares, el gallo, el fénix, el cisne, el águila, el lince, el carnero y el león, con los que se juntan las flores de la noche. El sol es igualmente presentado como una nube que «levanta los aires enrarecidos, pero precipita sobre la tierra los que se han condensado en agua». Esta división clásica, que se nutre del esquema taxonómico de los bestiarios, demuestra el conocimiento de los modelos habituales que, incluso en el transformismo imaginativo de Bruno nos dan una idea de su familiaridad con el patrimonio cultural típico de la época. Incluso su evocación de los dioses diurnos y nocturnos remite al aspecto múltiple, aunque constante, de la tradición clásica astrológica que coloca al lector frente a un juego de interrogaciones y adivinanzas. La obra, rica en sugerencias y referencias a los «luminosos nocturnis-

mos», corría el riesgo, como declara Hermes, interlocutor del diálogo, de «in tenebris per-severare», es decir, permanecer en las tinieblas o lo que es lo mismo, en la condición de no ser divulgada. Idea esta que, en mi opinión, debe ir más allá del simple problema de la publicación del texto, y llegar al esclarecimiento mismo del concepto de «sombra». Las sombras, como revela sobre el modelo platónico en el *Degli eroici furori*, no son más que «vestigios y remedos de aquellas ideas, como las de aquellos que están en el interior de la caverna y desde su nacimiento tienen la espalda vuelta hacia la entrada de la luz, y el rostro mirando al fondo, donde no ven lo que hay realmente, sino las sombras de lo que sustancialmente se encuentra fuera de la caverna».[78] Sin embargo, para él, las sombras no son la oscura profundidad. Se trata de «sombras clareadas», como expone en el texto de *Treinta sellos* [*Triginta sigilli*]. Las «sombras de las ideas» no son más que «tétrica prisión» de Mnemosine, es decir, de la Memoria, afirma, sin embargo, en la *Cena de las cenizas*.[79] La divinidad misma no puede verse más que como «sombra y espejo». El múltiple uso de las sombras, en cualquier caso, nunca llega en Bruno a su identificación con las tinieblas que, a pesar de todo, está presente en su pensamiento, incluso como claridad, de acuerdo con lo que afirma en *De la causa*: «el abismo es luz apagada, la tiniebla es claridad»[80]; ni la luz está en las tinieblas: «nada cabe en las tinieblas».[81] Sin embargo, para el filósofo, «la luz que hay en la opacidad de la materia brilla […] en las tinieblas»[82] y no por casualidad la canción de los iluminados es la que cierra los *Furori*, aclarando una vez más la idea de tinieblas. En clave negativa, Buno en su *Spaccio* hablará de las «tinieblas que se anteponen a la luz».[83] En este universo, unas veces iluminado, otras en sombra y en tinieblas, tienen sitio los dioses que viven en la noche eterna, como el mismo Caos, que «dicitur noctis alternae».[84] Bruno, a través de imágenes «visionarias», delinea, en su *Lampas triginti statua-*

rum, el concepto de «tinieblas» que se había ido difundiendo desde mediados del Cinquecento en el universo mitológico italiano y europeo. Sin embargo, el Nolano sabe vivificarlo y convertirlo en *ater*, amedrentador y llenos de desconocidas amenazas. La secuencia de las divinidades «oscuras» y «tenebrosas», a partir del Caos y de su hijo el Orco, el cual no sólo no puede transitar por el cielo y por el mundo de la luz, sino que, además, ni siquiera quiere hacerlo porque la oscuridad es lo más parecido a su ser, dibuja esta cadena de sombras divinizadas. El Orco no es otra cosa que el Abismo, cuya amplitud coincide con la de Caos, su padre. De particular eficacia es la imagen de la Estatua de la Noche, de la que el filósofo define treinta caracteres que permiten lícitamente su contemplación: «licet contemplationis». Se trata, afirma Bruno y de acuerdo con la tradición, de una vieja, porque es antigua como el tiempo, vestida de negro porque es viuda. La prolija y minuciosa descripción, rica en elementos tomados de los Mitógrafos, concluye admitiendo que es hija unas veces de la luz, otras del Orco.

La Noche participa por lo tanto de la cultura del Cinquecento. No puede dejarse de mencionar la manera en que, a lo largo del siglo, se difundieron temas figurativos relacionados con el sueño, con la noche y con la luz. Baste citar la galería de Francisco I decorada por Rosso (1534-1537), en laque, entre los cuadros más prestigiosos, destacan las historias de Titón y de la Aurora, entendidas como *El Tiempo dormido en los brazos de la Noche*. La Noche, al mismo tiempo que la Aurora y que el Día, llena las cortes de los príncipes, como resulta evidente en la imagen realizada por Giambattista Dossi para el Castillo d'Este, donde en los 'rayos' de luz se perfilan jirones de *somnia*. Tambien al sueño dirigieron su mirada numerosos literatos evocando oscuridades sin fin, como se lee en el soneto de Bernardo Tasso (*Quest'antro oscuro, ove sovento suole*).[85] El Cinquecento literario y pictórico se cerraba así con inquietantes sombras que

podemos rastrear incluso en las cambiadas condiciones de vida, en el peso de las nuevas y viejas enfermedades recién llegadas a Europa.

III

La mímesis

> … con esta entusiasta adhesión al Futurismo nosotros queremos… mostrar nuestro más profundo desprecio por cualquier forma de imitación…
>
> Manifiesto de los pintores futuristas, 1910

Sobre el concepto de *mímesis* en el mundo occidental existe una amplia y articulada tradición que lo pone en relación con las obras de arte y, luego, con la estética. Originalmente, la palabra *mímesis*, que significaba «imitación», tenía más que ver con la acción que con la «copia». Durante el culto a Dionisio fue relacionada con las danzas rituales.[1] Con el término *mímesis*, Píndaro se refiere a la danza que en su época se entendía como un hecho expresivo y no imitativo.[2] En Aristóteles el término significaba «representación» y no «imitación». Posteriormente, la palabra fue utilizada en conexión con la música y la poesía y, finalmente, con la escultura, cambiando de manera definitiva el primer significado. Esquilo, Píndaro y, ocasionalmente, también Herodoto, Eurípides, Demócrito y Aristófanes establecen un nexo entre la *mímesis* y las obras de arte. En los *Memorabilia* (III, X, 1-8), Jenofonte (430-354 a. C.) con el término «imitación» se centra en las características generales de las obras de arte, de la imitación de las cosas, de la belleza y del carácter.[3]

Platón, en el libro X de la *República*, trata, por el contrario, del alejamiento de la verdad en el proceso imitativo y, por lo tanto, lo condena en la medida en que se trata de una reproducción o copia. Será luego Aristóteles quien en su *Poética*, al distinguir entre «verdadero» y «verosímil», es decir, entre el acontecimiento realmente sucedido y lo que podría haber suce-

dido, basándose en el fundamento de verosimilitud, presenta un modelo de singular importancia tanto para el universo artístico como para el estético. Naturalmente, el arte entra en la esfera de lo «verosímil». La tarea del poeta es narrar acontecimientos reales, «hechos que pueden tener lugar y hechos que son posibles en el ámbito de lo verosímil o de lo necesario» (*Poet*. IX, 1). Para el concepto de superación de la realidad, habrá que tener en cuenta, además, los párrafos en los que el Estagirita recuerda que Sófocles representa a los hombres tal como deben ser y Eurípides, tal como son (*Poet*. XXV, 2). Aristóteles había ido más allá del asunto platónico relativo al «deletéreo placer provocado por el arte con la mímesis de las pasiones». El Estagirita «en la mímesis de hechos posibles, verosímiles y necesarios, dentro de los límites de la liberalidad, de orden y de belleza, ve un placer útil, ético, pedagógico que se determina con la correspondiente psicología, simpatía y filantropía».[4] No debe olvidarse el pensamiento de Plotino que en sus *Enéadas* (V, VIII, 8) recuerda que «las artes no se limitan a una pura y simple imitación de lo que hay delante de nuestros ojos, sino que se elevan de repente hasta las formas ideales […] donde nace la naturaleza».

Como es sabido, las oscilaciones del concepto de *mímesis* o *inventio* pueden reconducirse a dos filones principales: uno definido por Plinio, que defiende la primera apreciación de las imágenes ilusorias, como las mencionadas en las célebres anécdotas de Parrasio; el otro como superación de lo verdadero a través de un modelo, *eidos*.[5] Cicerón en su *De oratore* (II, 8) retoma temas platónicos, pero sobre todo, siguiendo a Aristóteles, pone en evidencia el carácter ficticio de la poesía (II, 46, 193). Quintiliano (ca. 35-96) recuerda, sin embargo, que el artista puede imitar yendo más allá de la mera imitación de las cosas. El concepto de «imitación» tampoco va a desaparecer en el Medioevo, aunque en este período prevalece la atención al

simbolismo. En la *Summa philosophiae*, atribuida a Roberto Grossatesta (1168-1253), donde separa el arte de la ciencia, se discute ampliamente el problema del arte como imitador de la naturaleza.[6] En el momento de la creación artística, la imitación se considera como una actividad. Buenaventura (1217/21-1274) parece desarrollar, luego, una teoría de la imitación. Un retrato parece bello, afirma, cuando representa a la persona de conformidad con el original.[7] En este caso, el arte es un «intermediario entre la actividad del gusto y la selección de los medios».[8] Tendremos que llegar al Quattrocento para que el concepto de *mímesis*-imitación serelacione definitivamente con la práctica artística, como se lee, por ejemplo en la obra de Filippo Villani (m. 1405) que considera que la «imitación» es propia del trabajo de los artistas. Se señala a Cimabue como el que ha llevado la pintura «al parecido con la naturaleza» y explica con mayor fuerza que el pintor Stefano Fiorentino es «nature simia» por su capacidad de representar de manera naturalista el cuerpo de los hombres. Leon Battista Alberti en su *De pictura* expone dos tesis fundamentales en relación con la belleza y la naturaleza. La historia que tendrá que pintarse, afirma, deberá ser «bellísima», pero también las partes representadas en una pintura tendrán que corresponderse «con una belleza». Sobre todo, el arte no habrá de entenderse como mera imitación de la naturaleza, sino como «una imitación de aquello que regula las leyes de la naturaleza, seleccionando no sólo lo más seleccionable, sino también lo más bello en el orden del cosmos». De manera que el arte aparece aquí superior a la naturaleza y la imitación no es un acto consecuente mirando y reproduciendo, sino una interpretación personal del artista que va más allá de la mera representación del dato objetivo. En estas formulaciones, resulta evidente la referencia a Aristóteles. Efectivamente, para el Estagirita, la *mímesis* no se relacionaba con la realidad, sino con su forma ideal: no se interesaba por lo sucedido, sino por

lo que podía suceder. Dado que el fin de la *mímesis* es procurar placer, se establecen diferentes niveles para obtenerlo. Alberti solicita del artista que procure placer en los aficionados al arte a través de una serie de *escamotages* que afectan al movimiento, a la expresión, a la representación de las pasiones a través del uso de registros diversos, pero siempre de tipo imitativo.[9]

Parece evidente que Alberti aprecia el concepto de «conveniencia» y la idea de realizar una figura una veces quitando, otras añadiendo mediante el ingenio elementos que la hagan reconocible. De esta equilibrada composición dan cuenta los contemporáneos. Efectivamente, no hay que olvidar que el maestro del humanista, Gasparino Barzizza, había escrito un tratado sobre el concepto de «imitación», recordando que esa imitación se logra «añadiendo o quitando, o cambiando, o transfiriendo o innovando».[10] El ejemplo de añadir se establece a partir del modelo ciceroniano o de cualquier otro maravilloso párrafo latino. Este último caso se forja sobre un curioso ejemplo que habla de un pintor que está realizando una figura de hombre al que le falta una mano, a la que el narrador le añade lo que falta poniéndole también cuernos en la frente.[11] De las consideraciones de Barizza emerge una figura anómala para hacer prevalecer la idea de que una imitación para ser buena no puede limitarse a ser mera imitación. La restitución de la vida a las figuras representadas, de alguna manera, se incluía en ese modelo clásico que apreciaba el *vultus vivus* de acuerdo con la tradición retórica promotora de la admiración por la «figura creada a semejanza de una entidad viva».[12]

Las observaciones de Alberti evidencian una particular atención por un mundo formal que, por entonces, empezaba a dictar sus propias reglas, su propia gramática en detrimento de todo aquello que había conformado tanto el pasado remoto como el reciente. Su atención para con las reglas y los principios lingüísticos narrativos se centraba de hecho en el pasado remoto,

aparentemente muerto y olvidado o, lo que es lo mismo, en la antigüedad clásica, pero resucitado ahora con mayor vigor por parte de los modernos. Restituir la vida y la adecuada postura a los cuerpos significaba realizar un modelo comunicativo legible en perjuicio de lo que descaradamente, contraponiéndose a la regla, apenas si parecía parafrasear la vida, sin restituirle los principio vitales: muchos «expresan movimientos demasiado violentos [...] y piensan que las imágenes parecen más vivas».[13] La figuras de Alberti, además, se mueven en un contexto espacio-temporal que no sólo da crédito al movimiento de las ramas, de los cabellos y los vestidos, producto de vientos, ideales, sí, pero que se insertan en una historia «significante», como por ejemplo, *La calumnia de Apeles*, donde predomina la unidad de tiempo, de lugar y de acción, sin abandonarse, sin embargo, a la descripción arquitectónica, al detalle que pudiera indicar, por ejemplo, la ambientación de la historia en un palacio, en un pórtico, etc. En definitiva, Alberti no incluye, entre los elementos que procuran placer, los *parerga* escénicos, sino que se preocupa por ejemplificar las representaciones miméticas de las emociones que, en lo absoluto, expresan el sentimiento de cada uno de los personajes. En la descripción de la historia de Apeles, artistas y observadores son absolutamente conscientes de que esta historia tiene lugar en un lugar repleto de las personificaciones de cada uno de los Vicios y Virtudes que afligen y animan al hombre. Alberti no nos dice de dónde llegan la Ignorancia, la Sospecha, la Calumnia, el Rencor, la Insidia, la Estafa, la Penitencia y la Verdad. Sin embargo, están todos allí indicándonos que las pasiones pueden tomar cuerpo, no sólo a través de cualidades como belleza o fealdad, sino también a través de expresiones y gestos, así como mediante atributos tales como los vestidos raídos y negros. La admirable historia narrada por Luciano, reencontrada a principios del Quattrocento por Guarino, representa, de acuerdo con la concepción del mundo grie-

go, la victoria de la verdad sobre la calumnia.[14] Alberti la traspone en un hecho narrativo-mimético, donde no se percibe esa sublimación, pero donde los personajes, a través de sus caracteres imitativos, excitan el placer del observador, que es atraído por los elementos miméticos más que por el significado de la historia misma. De modo que el observador de ayer o el de hoy resuelve el *puzzle* del significado examinando la eficacia de los gestos. Los personajes están todos presentes, pero aunque se trata de personificaciones, expresan, a través de la imitación de las pasiones, la costumbre connotativa del gesto pero, sobre todo, los sentimientos del alma. Casi parece que Alberti haya sintetizado los párrafos citados de Jenofonte traduciendo el placer de imitar las emociones en un gozo estético al que, con otra intención, ya había aludido Petrarca en su *De remediis*. Aquí, el poeta señalaba, en contra del hombre no ilustrado que, aunque sorprendido por la vitalidad que se ha liberado de una escultura, dentro de muy poco, consciente de un principio de «utilidad», la olvidaba, mientras que el intelectual era atraído por aquella ilusoria intuición.[15] Si, por parte de Alberti, cabe sostener su conocimiento del *De remediis*, no puede negarse *a priori* el de los *Memorabilia*, que habían sido adquiridos en 1417 por Guarino Veronese (ca. 1374-1460). De este texto se había derivado el famoso Laur. 55,21 de Vittorino da Feltre (1378-1446) y el Vat. Gr. 1619 (X) que había pertenecido a Francesco Barbaro (1390-1454). La eficaz descripción de las personificaciones de la historia de Apeles demuestra un apego intelectual al modelo de Jenofonte. Boticelli (*La calumnia de Apeles*, Florencia, Uffizi) parece sentir la exigencia de insertar el acontecimiento en un marco, dando cuerpo a una memoria mimética que se expresa a través de la arquitectura enriquecida por las imágenes de los héroes antiguos y modernos que simbolizan el ideal de la Verdad en contraposición a la Calumnia. La atención de Alberti en relación con los expedientes representativos, que deben sus-

citar la admiración de los observadores cautivados por la pericia de los artistas, está dirigida hacia una selección «aristocrática» de lo cotidiano representado por las puntas apicales de la expresión y del gesto sublimadas a través de una forma «retórica interactiva». El llanto, la risa, el engaño, representantes en la ilimitada, pero al mismo tiempo, definida gama de las pasiones, hablan a través de su proceso mimético-lingüístico a los hombres que demuestran capacidad para saberla interpretar. Alberti, en su *De statua*, parece intensificar sus observaciones con respecto a dicho proceso mimético, reforzando la idea de que es innato en el hombre el procedimiento imitativo a partir del cual se genera el placer mismo.[16]

El dominio de la técnica por parte del humanista le lleva «a expresar semejanzas con el tiempo […] que incluso cuando no encuentran la ayuda de semejanzas esbozadas en la materia al alcance de la mano, son capaces, sin embargo, de representar la efigie que desean».[17] Los pintores, con su arte, continúa, «se esfuerzan en imitar las líneas y luces en los cuerpos que ven ante ellos».[18] Los pintores, imitadores de las líneas y de las luces se alinean con aquellos que, como los escultores, añaden materia, de la misma manera que los orfebres, «que golpeando el metal con el martillo, extienden y alargan su forma continuamente, hasta que obtienen la efigie que quieren».[19] Este 'afán' mimético, *ab antiquo*, buscaba imágenes «creadas» por la misma naturaleza, como contaba Cicerón en su *De divinatione* (I, 23)[20], o imágenes de leones e hipocentauros entre las nubes del cielo.[21] De esta exasperada búsqueda en relación con la imitación, ya había tratado, además de Platón y Aristóteles, también Apolonio de Tiana que, a través de Damis, había descrito la pintura como algo realizado a través de la mezcla de colores con el fin de obtener, mediante la imitación, «el parecido de un perro de un caballo, de un hombre, de un barco o de cualquier otra cosa existente bajo el sol».[22] A decir verdad,

Apolonio había ido más allá preguntando si la pintura no debía considerarse imitación, mímesis. Preguntándose acerca de las formas de las nubes que se «leen» en el cielo, los dos interlocutores del diablo establecen, sin embargo, que esas formas no tienen significado alguno en sí, sino que surgen por pura casualidad y que los hombres, por su propia naturaleza, tienden a interpretar. Por lo tanto, Apolonio llega a la conclusión de que el arte de la imitación tiene un doble aspecto: uno ligado a la realización del objeto mediante las manos y la mente, el otro sólo a través de esta última. Gombrich señala justamente este acto, que compara con el test de Rorschach, como una clasificación perceptiva que permite leer «cosas o imágenes que ya tenemos acumuladas en nuestra mente».[23] Para estos últimos aspectos baste hacer referencia, en el ámbito de la percepción figurativa del Renacimiento, a las observaciones de Leonado respecto de las manchas sobre la pared que se interpretan de acuerdo con la *libido* y la fantasía del que mira.[24] La interpretación de las manchas y de las nubes no es, naturalmente, facultad exclusiva de los hombres del Renacimiento, sino que se nutre de una tradición previamente desarrollada en el mundo clásico y medieval.[25]

Parece también plausible colocar el concepto de mímesis en el Renacimiento en el marco de las leyes de la perspectiva recientemente aplicadas. Las ventanas abiertas al mundo sensible de los artistas-técnicos ofrecen un cierto placera quienes disfrutan de las imágenes. Ghilberti es muy explícito al respecto. En sus *Commentarii*, efectivamente, recuerda que «en las historias [de la tercera puerta de S. Giovanni del Baptisterio de Florencia] procuré por todos los medios imitar en ellas a la naturaleza cuanto me fue posible».[26] Los recuadros de la Puerta del Paraíso acentúan, de hecho, la definición geométrica del universo visual en la que se agolpan numerosos personajes que

muestran registros diferentes de sus afecciones y de sus movimientos.

En el Cinquecento la discusión acerca del concepto de mímesis no deja de crecer y aparece en formas extremadamente variadas, sobre todo a partir del debate entre Gianfrancesco Pico y Pietro Bembo, desarrollado en las cartas que ambos intercambiaron en 1512.[27] El primero proponía lograr la imitación mediante diversos modelos sacados fundamentalmente de Hermógenes y de Dionisio de Halicarnaso, que daban también noticias en relación con la distribución de los géneros estilísticos adoptados. El segundo, por el contrario, aseguraba la validez de un solo autor. En cualquier caso, no hay tratado del arte, *ante* y *post* Reforma, que no discuta acerca del concepto de mímesis. El modelo privilegiado de los tratamientos está sacado del *Cortesano*, donde Castiglione discute sobre pintura y escultura como de dos artes hermanas cuyo fin es «una artificiosa imitación de la naturaleza».

Por el contrario, Varchi, con el término 'artificioso' entiende lo que sobrepasa a la naturaleza misma y debe entenderse como un producto de la mente, así como de los conocimientos y de la habilidad técnica del artista. El autor, en su *Della maggioranza e nobiltà dell'arte*, insiste en la misma línea sobre el concepto.[28] De igual manera procede Vincenzo Borghini que afirma que «la imitación, para los poetas, se encuentra vinculada a dos actividades: a entretener y a enseñar».[29] El tema de la imitación volverá en Paolo Pino, que retomará la anécdota de Zeuxis y las vírgenes de Crotona (1548).[30] Ludovico Dolce añade a la imitación de la naturaleza, también, la de los restos de la antigüedad: «las bellas figuras de mármol o de bronce de los maestros entre los antiguos».[31] Precisamente en este contexto se desarrolla la distinción entre la imitación y el retrato, de la que va a hacerse portavoz Vincenzo Danti, que distingue «entre un 'retratar' que reproduce la realidad tal y como se ve y un

'imitar', que la representa tal y como tendría que ser».[32] Bembo señalaba a Cicerón y a Virgilio como modelos ideales para la prosa y la poesía latina y a Boccaccio y a Petrarca para la prosa y la poesía en lengua vulgar. Giovanfrancesco Pico, en línea con las cartas que su tío había enviado a Barbaro en relación con el estilo filosófico, había insistido, por el contrario, en la prioridad de los «modernos» sobre los «antiguos», basándola en la noción atemporal de *veritas*.[33] Tampoco es casual el hecho de que Gianfrancesco, en su *De studio divinae et humanae philosophiae* (1496) insiste en la importancia de los contemporáneos como Barbaro y Poliziano, pero también en la de su abuelo, que ofrecía numerosos ejemplos aclaratorios de la oratoria demostrativa y la judicial dentro de sus *Disputationes in astrologiam divinatricem*. Tampoco se olvida de sostener la importancia del estilo de Lattanzio y de Girolamo. Por otra parte, Pico aspira a continuar un modelo único que está bastante alejado de la realidad empírica. El ejemplo propuesto por Bembo, tanto para la oratoria como para los tres géneros poéticos (épica, poema didascálico y égloga), gozó de amplia fortuna a principios del Cinquecento, incluso en el ambiente romano, donde él mismo, en calidad de Secretario de León X para sus breves, utilizó los modelos ciceronianos con valor ético-político. La *querelle* de los dos humanistas se desarrollará más tarde en diferentes ramificaciones a partir de Marco Girolamo Vida que, en la Poética (1527), retoma el concepto de «imitación» con referencia al ejemplo de Virgilio. Castiglione, Giulio Camillo Delminio (*Della imitazione*, 1530, pero publicado en 1544), Giraldi Cinzio (*Super imitatione epistola*, 1532) apoyan el modelo ciceroniano. Celio Calcagnini (*Super imitatione commendatio*), por el contrario, insiste en la imitación de los mejores. La discusión va posteriormente a ampliarse eficazmente sobre la base del enfrentamiento original entre *ars* y *natura*, que en el caso del *De imitatione* de Bartolomeo Ricci se ejemplifica en la comparación con

los autores latinos, incluso con los contemporáneos que escriben en esta lengua. Naturalmente, en el ámbito de la *imitatio* no puede dejar de mencionarse la importancia del *Ciceronianus* de Erasmo, que proponía retomar al autor latino basándose no tanto en el estilo, sino en una nueva propuesta de los elementos que convertían en significativa la oratoria de Cicerón. Celebraba así la función del *aptum*, es decir, de la adecuación entre la cultura general, el lenguaje, el contenido del discurso y la situación oratoria, categoría a la que debía atenerse también el orador moderno que debía tener en cuenta, fundamentalmente, la correspondencia de las diversas formas del *ars dictamini*, adecuándolas a su propio tiempo y a la condición de las personas a las que se dirigía.[34] Condivi, en su *Vida de Miguel Ángel* (1533), sugería a modo de feliz solución, también en el ámbito de la imitación artística, seguir esta práctica.[35]

En 1591, en Mantua, Gregorio Comanini publicó *Il Figino*.[36] El texto, como es sabido se refiere a la discusión sobre el concepto de «imitación» que el canónigo de Letrán ejemplifica mediante la comparación entre *ars poetica* y pintura.[37] Las fuentes de su diálogo están en buena parte tomadas del pensamiento de los amigos Jacopo Mazzoni y Torquato Tasso. Comanini después de haber declarado que el fin de la pintura es el placer, que no la utilidad y que la pintura es un arte mimético, propone la conocida discusión, expuesta en el *Sofista*, sobre la idea de «imitación», que se articula a partir de la comparación entre arte «icástico» y arte «fantástico». El arte icástico se refiere a las cosas que están en la naturaleza, el fantástico está relacionado con un arte que lleva a cabo no una reproducción, sino una aparienciade la realidad. Si Platón condena el arte fantástico porque es ilusorio, Comanini, en la estela de las consideraciones aristotélicas, traza otra división entre la esfera de lo fantástico y de lo icástico, afirmando que el arte fantástico complace en el trabajo de un poeta, mientras que el icástico lo

hace con el del pintor.[38] Comanioni, aunque se basa en los cánones tridentinos relativos al principio de la realidad, pone de relieve la autonomía de la invención del pintor y, por lo tanto, de la libertad de su fantasía. De manera que el canónigo plantea la discusión distinguiendo entre icástico y fantástico que, paralelamente, Tasso trata, con un juicio distinto, en sus *Discorsi dell'arte poetica* y en los *Discorsi del poema eroico*, donde especifica que la imitación es fruto no tanto de la fantasía, sino de la «imaginación intelectual».[39] Comanini, al distinguir entre imitación icástica y fantástica, utiliza un tema estrechamente relacionado con los tratados tridentinos discutiendo de las imágenes de los ángeles, de los demonios y de la Trinidad. Introduce la discusión sobre este tema a propósito de la opinión de Tasso recogida por Stefano Guazzo, uno de los interlocutores del *Figino*, que recuerda que, tanto ángeles como demonios, a pesar de carecer de cuerpo, aparecen, sin embargo bajo formas corpóreas y visibles: «tal y como, precisamente, el poeta o el pintor suelen representarlos».[40] Propone luego un ejemplo tomado de la *Jerusalén liberada* (I, 13-14) en el que Tasso describe al ángel enviado como nuncio a Gofreddo. Los versos de Tasso[41], en este caso, tienen un valor ecfrástico y colocan al lector frente a una representación iconográfica que presenta al «celeste mensajero» en forma humana y con alas. La atribución de las alas es imitación fantástica, dado que ninguna fuente, ni del antiguo ni del nuevo testamento las recuerda. Sin embargo, si poetas y pintores los representan de esta manera, no cometen error alguno, puesto que las plumas aluden a la «rápida ejecución de los mandamientos de la ley de Dios». El debate prosigue tratando de distinguir entre las visiones reales «y hechas exteriormente a los ojos» «y las que tienen lugar en el interior de la fantasía».[42] El poeta, efectivamente, está convencido de que la «imitación no puede quedar al margen de lo verosímil, por cuanto significa tanto imitar como hacer algo parecido, de mo-

do que no puede parte alguna de la poesía separarse de lo verosímil».[43] La descripción del ángel y de sus atributos es lícita puesto que deriva de «la imagen intelectual». Comanini, en el ejemplo siguiente, para demostrar el impacto de las imágenes sobre los hombres hace notar a Guazzo que los Padres de la Iglesia y los poetas dan forma horrible a los demonios, y subraya, por ejemplo que los demonios descritos por Girolamo Vida en la *Cristiada* y por Tasso en la *Jerusalén liberada*, a pesar de ser horrendos, gustan a los lectores. Para Tasso la costumbre y la familiaridad con los acontecimientos maravillosos se convierte en un acceso al concepto de lo «verosímil» aristotélico. Precisamente en los *Discorsi dell'arte poetica* trata de la esencia «maravillosa» de los ángeles, demonios, santos, magos y hadas.[44] Los diversos puntos de vista se basan en la discusión acerca de las imágenes y en la diferente interpretación del término *imaginatio*. Comanini, para probar la fuerza de las imágenes fantásticas se vale, a modo de ejemplo, del carácter terrorífico de los demonios en el ámbito de la pintura. A tal propósito, cita *El arcángel Miguel aplastando a Lucifer*, de la Capilla del Colegio de los Doctores de Bérgamo, realizado por Figino entre 1588 y 1590.[45] Es evidente que el canónigo interpreta erróneamente el argumento platónico del *Sofista*, igual que, por lo demás, harán también Conti y Cesarotti en el siglo XVIII, que se detienen ambiguamente en estas cuestiones y en el término *imaginatio*.[46] La discusión de Comanini desplaza claramente el debate sobre el concepto de «imitación», poniendo en evidencia que la idea se le ocurre *a posteriori*. Es decir, como un producto de la conciencia humana.[47] Panofsky, a tal propósito, aclara la evolución del concepto de *idea* en referencia al concepto de imitación como expresión de la facultad humana seleccionando algunos ejemplos de los autores más significativos entre los siglos XVI y XVII: «[la idea] 'viene a la mente' (Rafael), 'nace' (Armenini), 'se saca de la realidad' (Vasari) 'es moldeada y esculpida' (Baldinuc-

ci)». Es decir, la idea no indica tanto «el contenido de la representación cuanto la misma facultad artística, casi identificada con la imaginación».[48]

IV

La écfrasis

> A lo lejos hay todavía unos cuantos pastores que están guardando las ovejas, vestidos con los rústicos ropajes de aquellos tiempos, preparados y atentísimos a las palabras del Ángel, que les está diciendo que emprendan camino de Nazaret.
>
> GIORGIO VASARI, *Vita di Parri Spinelli*

Antes de 1451, Guarino de Verona (1374-1460) tradujo la *Calumnia de Apeles* de Luciano de Samosata, que le había entregado Emanuele Crisolora (mediados del siglo XIV-1415), su indiscutido maestro. Guarino le había seguido a Constantinopla en 1401, donde perfeccionó sus estudios de griego. Esta traducción señaló la feliz entrada de la *écfrasis*, o sea, la «descripción» en la retórica antigua, en el universo cultural de la Italia del Renacimiento. Como ya ha sido justamente observado, en las escuelas de Bizancio había sobrevivido la antigua retórica griega. Allí todavía se leían los *Progymnasmata* de Hermógenes de Tarso (n. 150 d. C. aprox), donde el décimo de los once ejercicios estaba, precisamente dedicado a la *écfrasis* que consiste en un detallado resumen: tiene —digamos— una composición visual, y lleva a los ojos lo que debe ser mostrado. Existen *écfraseis* de personas, acciones, tiempos, lugares, estaciones y de muchasotras cosas […], el estilo tiene que conseguir que se vea a través de la palabra.[1]

De este uso descriptivo da cuenta en Bizancio, en el siglo VI, Gomenio de Gaza en su *Laudatio Martiani*, en cuyo texto describe una pintura cosmológica de los baños de Gaza o Antioquía, utilizando, con una oportuna *varietas*, elementos paganos y cristianos. Procopio de Gaza (ca. 465-528) describe en honor del patrón un complejo programa de pinturas que representan

el mito de Fedra. Paolo Silenziario (siglo VI), después, en el *Hagia Sophia*, escribe un ensayo particularmente sugerente de la descripción de la cúpula del edificio con ocasión de la segunda consagración de la iglesia, de la que resalta su luz, el espacio y todos aquellos elementos brillantes que determinan su belleza. Otros autores, como Constantino Rodio (ca. 870-931) y Nicolás Mesarites (1198-1203) ofrecen en los siglos posteriores este modelo descriptivo con ocasión de celebraciones en iglesias y edificios civiles. El ejemplo cundirá también en el Occidente medieval, a partir del período tardo-antiguo. Baste citar, a tal propósito, a Ausonio (ca. 309-394) que describe con agilidad las pinturas del triclinio de un rico señor de Tréveris.[2]

En el Quattrocento los humanistas retoman los significados y modelos de la retórica antigua, así como los términos que habían establecido el lenguaje de la écfrasis juntamente con el antigua concepto de *inventio*, que fue discutido por primera vez, teorizado y mostrado en el ámbito de la tradición artístico-estética por Leon Battista Alberti en su *De pictura* (1435-36), que proporciona un buen ejemplo del arte del decir ligado a la evocación y a la expresiva belleza de la personificación de las pasiones:

> Se alaba, mientras se lee, la descripción de aquella Calumnia que Luciano refiere que fue pintada por Apeles […] más allá estaba la Calumnia, cuya forma era la de una mujer hermosa en cuyo rostro se veía no poca astucia.[3]

La discusión de la imagen, en este contexto, parece ir más allá de la fórmula puramente evocativa que, sin embargo, se encuadra en el marco de un esquema preciso del formulario retórico. Alberti, al poner de relieve las afinidades de los pintores con los poetas y oradores, sugiere, sin embargo, que los primeros deban seguir a los segundos. Los registros descriptivos utilizados por el humanista para narrar la historia no analizan detalles fisonómicos, sino simplemente evocativos de las pasiones: para la personificación de la Calumnia resalta la astucia;

para el rencor, una cara pálida y deformada de hombre. Con todo, la descripción resulta fuerte y convincente. Demuestra efectivamente que el pintor puede medirse con cierta ventaja con las armas del orador, suscitando el mismo placer por lo que se refiere a la vista. De este placer da cuenta también cuando prosigue con el ejemplo retórico deteniéndose en la descripción de las tres Gracias, según el modelo de Hesíodo:

> ¿Qué diremos de aquellas tres hermosas jóvenes a las que Hesíodo impuso los nombres de Aglaya, Eufrosine y Talía que pintaron riendo asidas de las manos, adornadas con vestimentas sueltas y transparentes y con quienes se quería mostrar la liberalidad, porque una hermana da, la otra recibe y la tercera devuelve el beneficio; grados que deben encontrarse en toda liberalidad perfecta?[4]

En la parte conclusiva del párrafo, basándose en la relación entre Fidias y Homero, invita a los pintores a una lectura más atenta de los poetas. Alberti, explícitamente denuncia el programa figurativo de los artistas cultos que, desde el Quattrocento en adelante, van a ceñirse más o menos abiertamente a escritos literarios, históricos y mitológicos, por no hablar de las obras del antiguo y el nuevo testamento, vidas de los santos, etc. Sin embargo, a las imágenes se les reconoce la primacía sobre el discurso, así como un gran poder de persuasión. Luciano en el *De domo* (21) había dejado bien claro el significado de la écfrasis:

> pienso que os resultará agradable escuchar lo que ya admiráis con los ojos […]. Pero tened en cuenta las dificultades de esta empresa temeraria, componer tan bellas pinturas sin colores, ni dibujo, ni tela. Tenue pintura efectivamente, esta de las palabras.[5]

Admirar con los ojos, describir con las palabras se convertirá en esa indisoluble unión que en el primer Renacimiento une la obra de los pintores no sólo con la de los autores clásicos, sino con la interpretación que los humanistas dan de unos y de otros. Ejemplo típico de esta tendencia lo constituye Guarino y su escuela que, mediante su prosa y sus composiciones poéticas, exaltan la habilidad por parte del autor en la restitución de

la verosimilitud fisonómica y de la expresividad. Guarino llegará a ser un hábil maestro retomando modelos clásicos del *vultus vivens* y de los *spirantia signa* para describir los diferentes registros expresivos realizados por los artistas contemporáneos.

Los *spirantia signa*[6], de los cuales la literatura de la antigüedad tardía hará amplio uso, deben su fortuna, en gran parte, a Virgilio. Los célebres versos del libro VI (847-848) de la *Eneida*, que glorifican toda la legislación romana comparándola con la tibieza de las leyes y costumbres de otros países, señalan el uso más potente de los términos *spirans* y *vivus*. Términos estos que encuentran acomodo en el ámbito de las artes figurativas. En las frases de Virgilio puede captarse cómo en su época ya era bastante conocida la habilidad de los griegos en la representación de estatuas que parecían vivas y «que respiraban». Más aún, en la exaltación de la severidad de la moral romana, se percibe una explícita condena en relación con la tibieza de aquel gusto refinado que, de allí a poco, iba a ser muy apreciado por los romanos. De manera que el juicio negativo sobre aquellos *alii* que confieren valor a estos expedientes técnicos quiere ir en contra de lo efímero y de lo provocador, puesto que, en este caso, las estatuas no son admiradas como *exemplum* o memoria, sino sólo por virtuosismos técnicos.[7]

El uso del verbo «spirare» en referencia a las obras de arte encuentra una utilización casi satírica en los *Epigramas* de Marcial, que con frecuencia se detiene sobre el gusto de representar en manera verista hombres y animales.[8] En la descripción de los retratos recupera el lenguaje ecfrástico del Helenismo tardío, poniendo en evidencia la vitalidad de algunos de ellos, como el hermano del poeta trágico Turno, el comediógrafo Scaevus Memor que pintado con «Apellea arte […] spirat» (*Epigr.* XI, 9) o el del amigo de Séneca, Caesonius Maximus que por el contrario brilla esplendoroso en la «vivida cera» (*Epigr.* VII, 44). Para Marcial, de acuerdo con los cánones habituales, la

imagen prevalece por encima de las palabras. De modo que su retrato en versos de Cecilio II será más parecido e imperecedero y, por lo tanto, destinado a una vida más larga que la obra de Apeles.[9] Es sabido que en el siglo I d. C., los literatos, juntamente con Marcial, hacen amplio uso de un lenguaje ecfrástico propio para discutir acerca de las imágenes más refinadas que estimulan los apetitos de los coleccionistas y hombres de cultura. De manera que no sorprende el hecho de que todavía en el siglo II encontremos autores como Plinio el Joven atraídos por estatuas que expresan su vida interior mediante artificios de la técnica. En una carta magistral enviada a su amigo Annio Severo, Plinio cuenta haber adquirido con una parte de su herencia una estatuilla corintia en bronce que representaba un «senem stantem»[10], de particular belleza por el logro naturalista, aunque no provoca anhelantes suspiros.

Los humanistas van a tener bien presente el modelo de Petrarca, sobre todo el Petrarca de la continuación del célebre soneto CXXX, en el que el poeta se consuela de la ausencia de Laura con ayuda de su retrato. En mi opinión, le corresponde al poeta la difusión de las *imagines spirantes*. El mencionado soneto no pasó en absoluto desapercibido a los escritores ni al mismo Leonardo Bruni.[11] Efectivamente, el retrato sustituye a la persona, mejor dicho, contiene en sí esos elementos consoladores que suscitan o aplacan las pasiones. Baste recordar a tal propósito, las observaciones de Petrarca sobre el retrato en estuco policromado de S. Ambrosio, de la basílica homónima de Milán.[12]

Guarino planteará sus modelos ecfrásticos sobre esquemas diferentes de los de su maestro Emanuele Crisolora, basándose en la enumeración de objetos y hechos generales en lugar de descripciones analíticas. Guarino, de hecho, retoma el esquema narrativo del Bizantino, basado en conceptos de verosimilitud y variedad y en modos expresivos. Alcanza ese modelo retórico

en una carta enviada a su amigo Stefano Todesco en la que, describiendo un dibujo, expresa su admiración por la habilidad técnica del artista. Guarino resalta no sólo los detalles físicos de los sujetos representados, como por ejemplo, las uñas, los dedos, los suaves cabelleras, sino que trata también las expresiones del alma de los jóvenes, el carácter cambiante de las sensaciones y los sentimientos expresados. Las «imaguncolae vive»[13] que provocan la admiración del humanista son semejantes a los «signa vivacia» con los que Pisanello, de acuerdo con Guarino, pinta su San Jerónimo.[14] Esta complacencia respecto de la técnica la profesa también Tito Vespasiano Strozzi, que describe los aspectos naturalistas de Pisanello resaltando la habilidad del pintor en la representación de pájaros vivos, ríos y corrientes de agua.[15] La admiración por las imágenes animadas es perfectamente perceptible en una carta de Bruni en la que celebra la «vivam et animatam effigiem» de Carlo Malatesta[16] que, en su opinión nadie superó en cuanto a inteligencia y grandeza de ánimo. En el mismo nivel se coloca también Alfonso el Magnánimo cuando afirma que los retratos de los hombres ilustres que figuran en las monedas le inflaman de sublime pasión por la virtud y la gloria. Esta idea le llevó, seguramente, a hacerse representar en diversas *facies* con numerosos emblemas en monedas y medallas.[17] Guarino amplia las perspectivas *ecfrásticas* tradicionales en la medida en que pasa de la descripción de las obras de arte a la dimensión artística narrativa e, incluso, a la variedad formal, sobre el modelo revisitado de aquel que Emanuele Crisolora explicitaba en la célebre comparación entre la vieja y la nueva Roma en el texto de la no menos célebre carta dirigida a Juan VIII el Paleólogo (PG CLVI, col. 23-53). Aquí el humanista compara Roma con Constantinopla utilizando dos registros estilísticos diferentes. La Ciudad está descrita a través de una «meditación» sobre las ruinas tomada de la tradición de la epístola del emperador Teo-

doro Lascaris sobre Pérgamo, mientras que la belleza de Constantinopla se configura en la narración en relación con las funciones de gobierno del mundo.[18] Guarino capta también de manera elegante la *varietas* en la pintura de Pisanello, que va desde la figura humana, caracterizada por diferentes gestos y tipos fisonómicos, a la figura bestial, hasta el paisaje que, en su diversidad, incluye playas, montañas y ciudades. Identificando la *varietas* de la pintura, el humanista se ciñe también al modelo de la *écfrasis*, que incluye, para suscitar placer, la descripción de los paisajes con *parergon* y figuras. El término *varietas* gozó de gran fortuna desde que Cicerón lo utilizara en su *Orator* (XIX, 69) para separar el ámbito del orador del ámbito del sofista. El primero utiliza la variedadpara conmover y persuadir, el segundo, por el contrario, complace al auditorio mediante el uso de metáforas y «dispone de las palabras como el pintor de la variedad de sus colores». En los tratados de arte de la primera parte del Quattrocento, Alberti retoma el término en su *De pictura* en relación con el tema tratado, del que se desprendería una particular belleza por la contraposición de las actitudes de las figuras: «Pero en todas las historias la variedad siempre fue motivo de placer». Durante la Reforma católica el término *varietas* es objeto de diferentes interpretaciones, a partir de Dolce que en su *Diálogo della pittura* exalta ese principio relacionándolo con la «invención» del pintor. Vasari, a propósito de Stefano, afirma que, después de Giotto, «además de ser más variado en sus trabajos, estuvo más unido con los colores y con más matices que todos los demás».[19] Gilio habla de «regulada variedad» para llevar a cabo una bella obra.[20] Comanini, al discutir la unidad material y formal de la obra, trata también de la *varietas*. Se trata, en definitiva, del imprescindible soporte de la belleza. La descripción de los objetos, de los paisajes, de los rostros, de las emociones divinas, desde el Quattrocento en adelante se convierte en *condicio sine qua non* de la literatura artís-

tica, incluso de la moda de Giorgio de Trebisonda que en su *De suavitate dicendi ad Hieronymum Bragadendum* afirma:

> En efecto, la variedad es de grandísima utilidad no sólo para los pintores, para los poetas, para los actores, sino en cualquier ámbito (a condición de que sea coherente), y sobre todo, en la capacidad oratoria, desde el momento en que no sólo refuerza el tema del que se trata, sino que proporciona también un cierto placer a quien nos escucha.[21]

No hay ninguna duda de que la *écfrasis* se nutrió de la *varietas*, construyendo una asociación sin la cual resultaba imposible describir y narrar. A esta variedad se remitieron filósofos y literatos, como Ficino y Poliziano. El primero, por ejemplo, describe la belleza de un prado de yerba: «supongamos que Apeles, viendo un día un paisaje, le sobrevinieran las ganas de pintarlo. El prado se le presentó todo en un solo momento e inmediatamente estimuló el deseo de Apeles». El segundo, al cantar las bellezas de Afrodita. Este, efectivamente, en la *Giostra* (1476-1478)[22], retoma el modelo descriptivo de los *Himnos Órficos* que, de acuerdo con Warburg[23], había servido, a su vez, como ejemplo para explicar la forma clásica de la bella *Venus* de Boticelli (Florencia, Uffizi). Poliziano, seguramente, tuvo que meditar sobre el problema de la *écfrasis* y estuvo interesado en la cuestión. Ermolao Barbaro, en 1480, le explica detalladamente el significado de esta parte de la retórica, retomando a Teodoro Gaza y afirmando que la *écfrasis* no es más que pura «narración».[24]

No hay duda de que la *écfrasis* entró en los tratados políticos, como por ejemplo, en la *Laudatio urbis Florentiae* (1404), de Leonardo Bruni, que con todo derecho puede incluirse en el género de la retórica epidíctica por la restitución ecfrástica de la ciudad de Florencia y del paisaje que la rodea. Una narración ésta proyectada, en la aspiración juvenil del humanista, para modelarse sobre la obra de Elio Arístides a modo de ejercicio, de acuerdo con lo que dirá cuarenta años después, recordando al autor griego como su modelo[25] y, de acuerdo con cuanto se

ha sugerido, también sobre la de Menandro Retor.[26] Precisamente la utilización de la retórica epidíctica para describir la ciudad de Florencia va a señalar la ruptura con los modelos medievales de la *laudes civitates*. Bruni, tanto si se había ceñido al modelo de Elio Arístides, al de Aristóteles o al de Menandro, demuestra una gran facilidad para «construir» la ciudad mediante las palabras. Menandro había enseñado no sólo a elogiar un país, sino también la ciudad, sus orígenes, su fundadores, así como sus acciones basadas en la comparación con las cuatro virtudes cardinales a partir de la Justicia. Una composición, la de Bruni, como luego escribirá a Francesco Piccolpasso, hecha con intención de evocar «plausum et leticiam».[27]

En el espíritu de Bruni puede captarse lo que luego va a afirmar vigorosamente Poliziano en su introducción al curso sobre Quintiliano, donde presenta la retórica y la dialéctica no como vacíos instrumentos lingüísticos, sino indisolublemente unidos a la exposición de profundos conceptos. El literato, para hablar del más alto grado de la dialéctica, acudirá a Plotino. Distinguiendo entre la obra de éste y la lógica que acabará describiendo como «instrumentum». Parece evidente que el humanista explica sus consideraciones en relación con la retórica hasta reivindicar su uso funcional en la sociedad civil: «la palabra educa, mejora, renueva […], pero no sólo: el discurso es el medio con el que se traducen y se precisan todos los procesos de investigación de la mente humana». Inmediatamente, va a producirse un debate que, a partir de Valla, incluirá una distinción basada en Cicerón, entre el *oratore* y el *dialecticus*. El primero, como ya hemos dicho, debe entretener y conmover, el segundo enseñar.[28]

Rodolfo Agricola (Roelof Huyman, 1443-1485), en *De inventione dialectica* (Venecia, 1558), distingue entre «dialéctica, articulada en los dos movimientos de invención» y «orden», y retórica u «oratoria exclusivamente dirigida a actuar sobre los

afectos y a persuadir. Se pretende afirmar, en definitiva, una lógica que prescinde de cualquier preocupación en sentido ascensional, del hombre a Dios, que de lugar, por el contrario, a una obra de coordinación de los datos de la experiencia, 'tejiendo una y otra vez la tela de Penélope', lógica que sólo puede revelarse en los procesos afectivos del pensamiento humano, es decir, en los discursos».[29] Modelados al uso de la intervención política, los ejemplos oratorios toman nuevo vigor a través del uso de la retórica epidíptica. Ni siquiera Savonarola, que negaba el uso del *ornatus*, escapaba, en la redacción de sus propios sermones, al uso de registros más flexibles del discurso que remiten al inminente juicio por desventuras que preocupaban a los fieles. Maquiavelo, por su parte, exaltaba los argumentos relacionados con el estilo. Speroni, por el contrario, juzga la preeminencia del estilo y celebra la victoria de la retórica epidíptica sobre la judicial y deliberativa, así como el fin hedonístico sobre el dialéctico y moral. De manera que la retórica abandona su función de maestra de oradores y políticos y se convierte en instrumento de literatos y profesionales que pierden de vista el uso civil y educativo del arte de los sermones.[30] No es casual que el mismo Speroni tache a Aretino de ser un «retórico» profesional y especializado.

A mediados del Cinquecento no hay filósofo, literato, crítico o artista que no haya reivindicado para su propia disciplina el uso del modelo ecfrástico, para resultar más convincente tanto en su recorrido por el campo de investigación como por la materia tratada. Retratos, figuras, paisajes, tanto pintados como descritos o narrados adquieren una cautivadora atracción, ya sean éstos icásticos o fantásticos. La *écfrasis* va, efectivamente, más allá de estos límites. Particularmente placentera es, por ejemplo, la imagen de la India occidental, restituida mediante «el osado ingenio del hombre que, habiendo peregrinado por el mundo, con ayuda del fidelísimo testimonio de sus ojos, ha po-

dido describir, contando lo que ha visto y oído de dicha materia».[31] Igualmente apreciable resulta la descripción incluida en *Orlando Furioso*, donde se canta al luminoso bosquecillo que anuncia el amor. Esto estimula una y otra vez no sólo el alma de Ruggero, sino también la del lector o del oyente:

> *Vaghi boschetti di soavi alori,*
> *di palme e d'amenissime mortelle,*
> *cedri et aranci ch'avean fruti e fiori*
> [Bosquetes de laurel llenos de olores,
> de palma y arrayanes copiosos;
> cedros, naranjos, con su fruta y flores] (VI, 21).
> [32]

No es preciso hacer referencia al *tópos* del lugar ameno, sobre el que largamente habló Curtius, pero, sin embargo, sí parece interesante apuntar a lo que llamaría el «juego del doble»: lo bello hospeda lo igualmente bello, pero uno y otro pueden ser presagio de peligros; el horror y lo feo, conjuntamente, son igualmente indicadores de peligros, baste pensar en el ya probado modelo homérico del cíclope en la caverna como lugar de penitencia y expiación, así como taller demoníaco. Las formas de los Silenos, como las tomadas por Giordano Bruno de Platón, devuelven, si se las observa detenidamente, imágenes bellísimas: «muy ciegos y locos deberán estar estos Catones como para no ser capaces de descubrir lo que se esconde bajo estos Silenos».[33] De manera que la *écfrasis* permite la descripción no sólo de todo aquello que se incluye en la taxonomía del universo icástico, sino también en el fantástico. En cualquier caso hay que observar que la *écfrasis* se inscribe en los diferentes géneros como forma literaria en sí, con sus propias reglas, dando consistencia a varios argumentos y a diferentes temas. A tal propósito, un ejemplo particularmente eficaz es la descripción de Vasari del *Nacimiento de Venus* y de la *Primavera* de Boticelli: en la

«villa del Duque de Cósimo, hay dos cuadros, uno representa a Venus naciente así como los dorados vientos que la llevan hasta la tierra con los Amores; asimismo otra Venus a la que las Gracias cubren de flores denotan la primavera; una y otra graciosamente representadas».[34] El verbo «denotar» guía al lector hacia una agradable atmósfera que le permite percibir la placidez de la imagen pintada, evocando esa pluralidad de sensaciones que ofrece la «joven estación», para volver, inmediatamente después a la habitual rutina de la lista de las cosas pintadas. La descripción del rostro de la amada o el del apuesto joven, como lo trata Giovio [castellanizado, Jovio] a propósito del retrato de Gastón de Foix se convierte en un modelo común de la literatura: «No sé quién sea ese profesor, ignorante siempre de fisonomía, el cual, en el bellísimo rostro de este joven lampiño no considere maravillado las diferentes partes que se contradicen entre si».[35] Paralelamente, los elementos ecfrásticos se utilizan también para describir un bello lugar e, incluso, el arte de la guerra.

El género epidíptico traspasa también el mundo de la galantería y, como recordará Scipione Bargagli (1540-1612), se convierte en parte del campo más amplio del género oratorio[36], que proporciona, como hemos visto, argumentos no sólo a los retóricos, a los oradores, sino también a los escritores y a todos aquellos que a éstos se les puedan comparar. La retórica «epidíctica» parece culminar en el arte de las «empresas», que se desarrolla a partir de los primeros treinta años del Cinquecento. Basada en la interrelación de alma y cuerpo, la heráldica devuelve a quien le corresponda la polaridad de aquellos conocimientos que, superando el mundo sensible, se unen a los de las ideas, poniendo juntos imágenes y escritura, como se ve, por ejemplo, en el emblema de Giuliano di Lorenzo de' Medici, duque de Nemours, descrito por Giovio. El alma *Glovis* (leyendo la revés: 'si volge', se vuelve hacia) está inscrita en un triángulo

equilátero rodeado por una cinta enroscada sobre sí misma en forma sinusoidal.

Pero será sobre todo el asunto horaciano del *ut pictura poësis* lo que va a sostener durante casi dos siglos la retórica epidíctica. Dolce, por ejemplo, en su *Dialogo della pittura* (1557), recordando a Petrarca, llama a Homero «pintor primero de los recuerdos antiguos». Pero será Francisco de Hollanda (1517-1584) por boca de Lattancio, quien especifique en los *Colloqui* con Miguel Ángel: «¿Acaso no parece que los poetas trabajen con la única finalidad de enseñar los secretos de la pintura?».[37] La identificación de la pintura con la escritura favoreció, a continuación, la asociación de la pintura con los objetivos del pintor que intentara representar la naturaleza. Además, luego favoreció de manera no menos importante la poesía descriptiva y, viceversa, la pintura descriptiva, como queda atestiguado, por ejemplo, en la primera mitad del Settecento por la *Season* de Thomson, a quien se enfrentó Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) que afirmó la autonomía del medio poético de la *écfrasis* (*Laocoonte*, XVI, 20). Debe recordarse, sin embargo, que Leonardo ya había comprendido, medio siglo antes, que la pintura era más significativa que una descripción literaria y que el pintor era «él único en considerar lo que ve y hablar consigo mismo eligiendo las partes más excelentes de la especie todo cuanto ve» (*Tratatto* II, 55).

En el Cinquecento la *écfrasis* alcanza gran importancia y de ella hacen abundante uso filósofos, literatos, artistas y teóricos del arte. Aretino, por ejemplo, utiliza este aspecto retórico distinguiéndose, sin embargo, de los modelos antiguos, como puede verse en la carta enviada en 1531 al conde Maximiano Stampa, en la que describe la pintura perdida de *Juan el Bautista* de Tiziano.[38] De una manera mucho más explícita se manifiesta esta atención suya en la famosa carta en la que habla de la *Anunciación* de Tiziano, en la que hace referenciano sólo al ges-

to de reverencia del Arcángel Gabriel, sino también a la celestial majestad de la Virgen, así como a la percepción del sonido emitido por la criatura celestial en el momento en que pronuncia la palabra 'Ave'. Aretino sugiere escuchar también el batir de las alas del ángel y comenta, además, el color que emana del lirio representado en la obra. La interpretación psicológica del tema representado no se desprende, como se ha afirmado alguna vez, de la tradición ecfrástica. Libanio (siglo IV d. C.)[39], describiendo un cuadro que estaba en una casa del Consejo de Antioquía, no sólo resalta que el tema rural era una representación de un esbozo de la realidad, sino también que las imágenes allí representadas parecían respirar vida emitiendo sonidos. El vaquero, por ejemplo, no sólo sostenía las riendas y empuñaba una vara, gestos y sonidos fácilmente interpretables para guiar los bueyes, sino que «alzaba la voz» y hablaba a los bueyes con «palabras de ánimo». La descripción de la pintura por parte de Libanio, rica en *parerga* (casas de campesinos, árboles, un carro, y algunos muchachos), como ha observado Baxandall «no nos permite reproducir el cuadro, puesto que no sólo falta la disposición de todos estos elementos, las referencias, es decir, si están puestos a la derecha o a la izquierda, sino también las relaciones espaciales, la perspectiva e, incluso, las gamas cromáticas que caracterizan el 'dictus'».[40] Este uso en la descripción de lo inmaterial era bastante corriente, baste pensar en las *Imagines* de Filóstrato (siglo II d. C.). Aquí, al hablar de los amorcillos, se interroga sobre la fragancia de los olores que llegan desde el jardín.[41] Los sentidos no son sólo estimulados por la memoria de los colores, sino también porla de las flores. Más todavía: aguzando la vista sobre la descripción del jardín, la obra de Filóstrato evoca la llegada de las esencias de hierbas y flores. Es el momento para subrayar que las *Imagines* de Filóstrato se conocen en Italia desde la mitad del siglo XV. Impresas junto a Luciano en Venecia, en 1503, fueron posteriormente traducidas y

publicadas en italiano por Isabel d'Este. La circulación de este escrito desencadenó una auténtica carrera de encargos de estos temas entre los principales representantes de las familias ilustres italianas. El éxito, por lo demás estaba asegurado también por la varietas de los temas. La prosa suscitaba, efectivamente, recuerdos visuales y olfativos que excitaban los sentidos:

> Mira los Amores que están recogiendo manzanas: no te asombres por el hecho de que haya tantos. Son hijos de las Ninfas y gobiernan sobre todo el género humano […]. ¿Notas la fragancia que se eleva desde el jardín o es que tu olfato ha desaparecido? Prepara, al menos, el oído y así, gracias a mis palabras te llegará también el perfume de las manzanas.[42]

Los temas mitológicos tuvieron gran fortuna, La misma Isabel y su hermano Alfonso mandaron realizar, como es sabido, el *Combattimento di Amore e Castità* (París, Louvre), por no hablar de *Hércules y los pigmeos* (Graz, Steiermart, Landesmuseum). Naturalmente, la lista de los temas rescatados por Filóstrato se alargaría si fuéramos más allá de la línea de los años cuarenta del Cinquecento.

Segunda parte

Senderos estéticos del Renacimiento

V

Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje

> Vuelan los años, los meses y las horas, un poco muere, si cabe, cada cosa…
>
> ANTONIO ALAMANNI

«Por encima del interés arqueológico y más allá de los sentimientos de solemne patriotismo, las ruinas tuvieron también la fuerza de suscitar, tanto en Roma como fuera de Roma, manifestaciones de carácter elegíaco y sentimental».[1] Las observaciones de Burckhardt, en las que quizá resuene la frase de Chateaubriand, «todos los hombres tienen una secreta atracción por las ruinas» (*Genie du Christianisme*, 1802), captan perfectamente la estrecha relación entre el modelo moral que ofrece la antigüedad y el pasional hálito que en el Renacimiento se desprendía de cuanto había sido, que ya no era y que jamás iba a volver a serlo. Este interés por lo antiguo, presente ya en autores clásicos como Virgilio, Ovidio, Horacio Lucano, continúa en el *Versus de Roma* de Hildeberto de Lavardin (1056-1113), obispo de Le Mans y luego de Tours. El canto 36 de Hildeberto recoge en esencia lo que más tarde, con diferente valoración, encararán y celebrarán humanistas, poetas y artistas. La referencia a la grandeza de la ciudad eterna —«Roma quanta fut ipsa ruina docet»— señalará un complejo itinerario encaminado a definir no sólo los aspectos fabulosos de la antigüedad, sino también los descubrimientos arqueológicos reales, la medida de las ruinas. En un trozo no olvidado, Eugenio Garin, a propósito de los versos del Obispo, pone de relieve que «los hombres, ante las ruinas cuya tristeza sienten, crean una nueva belleza no indigna de la antigua».[2] Belleza que, sin embargo, por

las contraposiciones entre poder mundano y reino espiritual «tunc urbes, nunc mea regna polus», es bastante diferente de la veneración humanista por las ruinas. Petrarca y Boccaccio, precursores, pero todavía ligados a esta lamentación elegíaca, escriben páginas inmortales. El primero en la célebre carta de marzo de 1337 dirigida al cardenal Giovanni Colonna, celebra la grandeza de las ruinas: «Roma es más grande de cuanto yo pensaba y mayores son también sus reliquias».[3] El segundo, en una de sus cartas describe la belleza de Baia: «Aquí, junto a Baia, hay edificios grandísimos y maravillosos de Gaio Mario, de Julio César, de Pompeyo el Grande y de muchos otros que, todavía hoy, están en pie».[4] Pero será en el Quattrocento cuando las ruinas alcancen otro significado, tanto para quien las admira como para quien las estudia, como Donatello y Brunelleschi que, al llegar a Roma, «a la vista del tamaño de los edificios y la perfección de los volúmenes de aquellos tiempos, estaba tan abstraído que parecía fuerade sí».[5] La descripción de Vasari, a unos dos siglos de distancia de las cartas de los humanistas, señala con lucidez la aparente locura en la apreciación de las ruinas y restos de la antigüedad de Roma. El término «abstraído» indica, a partir de Enrique de Blois, obispo de Winchester, hermano del rey inglés Enrique II, que deambulaba, con la gravedad de un filósofo de la antigüedad, sin afeitar, entre las ruinas de Roma entre 1143 y 1150[6], la absoluta confusión con la que se contemplan por primera vez los restos de la antigüedad.

Este estupor seduce a quien admira los restos de una ciudad que se asimilan a las partes del cuerpo de un gigante derrotado y que, tras exhalar el último suspiro, está ya empezando a corromperse. Le corresponde a Poggio Bracciolini, en su *De varietate fortunae*, la primera y prestigiosa descripción de las ruinas de Roma del Quattrocento, vistas desde la Roca Tarpeia, desde donde relaciona los restos de la antigüedad con la «crueldad» de la fortuna. De su escrito, rezuma un melancólico la-

mento por aquella Roma antigua ahora «desierta» que, en su tiempo, «nudata, prostrata, jacet instar gigantei cadaveres corrupti».[7] Es precisamente la crueldad de la fortuna la que cambia y destruye la primigenia belleza de la ciudad.[8] Perdida la belleza, Roma, para Poggio, no es más que un gigantesco cadáver putrefacto y corrupto, una ciudad desprovista de su majestad («majestas sua expoliata») y reducida a la más vil de las servidumbres («addictam vilissimaes servituti»). El lamento de Bracciolini, por encima de las consideraciones de Petrarca y de Boccaccio, unía la decadencia de la belleza áulica con la descomposición del imperio, proyectando una indisoluble unidad entre belleza y orden político sobre el que se había ensañado la fortuna.[9] El uso de la metáfora *giganteus cadaver corruptus* evidencia, de algún modo, un nuevo parámetro para el Quattrocento que lleva inevitablemente, como resulta evidente en otras cartas del mismo Poggio, a la aproximación de polos opuestos que proponen al lector la dicotomía que ha tenido lugar entre el antes y el después. Las secuencias narrativas de Poggio, la evocación de los edificios de la ciudad («templa, porticus, thermas, theatra, acquaeductus, portus manufactus, palatia»)[10], constituyen, más que un índice útil, adecuado para la localización de las mismas arquitecturas, una imagen simbólica de un 'bosque de piedra' semiderruido en el que los peregrinos se pierden y se reencuentran.

Vestidos de peregrinos, viajeros, humanistas, papas, visitan, solos o acompañados, las ruinas. Tanto si se va a verlas personalmente, como hace Poggio con su amigo Antonio Loschi o el mismo Pío II Piccolomini, como cuando son protagonistas de una ficción literaria como Polífilo, héroe de la *Hypnerotomachia*. Naturalmente, «ver» estas ruinas comporta ulteriores novedades para la 'mirada' que se les dirige, por la diferente disposición del punto de vista, una «vista» desde arriba o desde abajo,

que se configura en «revelación» tras un recorrido laberíntico de medieval recuerdo.

Poggio, con las alocuciones *conscindere collem* y *descendere ex equis*, delinea con toda claridad aquel ansia trepidante que le lleva, junto a Loschi, a considerar las ruinas de Roma comparables, por los mismos caprichos de la fortuna, a las de Cartago. El carácter trágico de la contemplación desde arriba, recuérdese el modelo de Petrarca en su ascensión al Mont Ventoux o Monte Ventoso[11], comporta una pausa de meditación moral al final de un laico peregrinaje a través del cual se ve, con otros ojos, lo que uno se había propuesto contemplar con el alma puesta en recuerdos lejanos.[12] El «admirari alta montium» de Petrarca se amplia en el «conscendere […] admirantes animo» el «Capitolum collem».

A la ascensión se contrapone el descenso desde la colina del Opio y el arañar la tierra, una especie de macabra profanación de los recovecos subterráneos del Esquilino, es decir, la *Domus Aurea* de Nerón: «Hay cavernas grutas en ruinas / Completamente decoradas con estucos, otras incoloras / […] Están tumbados con buena provisión de atún, pan, jamón, fruta y vino / más que extraños resultan divertidos».[13]

En el interior de las grutas varía la manera de mirar lo antiguo, embellecido ahora por la luz de las antorchas que alumbran colores de oro brillante.[14] Celebradas por Pomponio Leto, por el joven Aretino, por Daniel Barbaro y por infinidad de humanistas, artistas y viajeros describen las «picturae somnium» que representan, como observa Chastel, una categoría artística detrás de la cual «se esconde un indefinible juego de oscilaciones y simetrías, un principio de irregularidad cósmica, de 'libertinaje'».[15] Precisamente en este principio de irregularidad se basan los juicios de los tratadistas de la Reforma que, como Paleotti condenan su carácter demoníaco. Otro apreciado

aspecto de las ruinas es el de la belleza que se revela emergiendo de entre hierbas amontonadas, zarzas y flores silvestres, de las que hace un magistral descripción Pío II Piccolomini cuando describe los restos de la villa de Tívoli, que sigue proponiendo como modelo de la «cambiante naturaleza de las cosas mortales».[16] La *vetustas deformatione* rápidamente se convertirá en el articulado e insólito lenguaje de lo antiguo de la *Hypnerotomachia Poliphili*, donde sólo la asonancia, la evocación, la «chatarra» lingüística dan al lector, junto con las imágenes que acompañan al texto, el placer de la evocación de lo antiguo.[17] Las «hipnóticas» listas del material de la antigüedad, mezcladas con los «aromas verbales» que perfuman los bosques en los que florecen «citisos, carrizos, cerintas, panaceas almizcladas, floridos ranúnculos, hierbas de ciervo y rudas» cierran el Quattrocento con la presentación de cascadas, abismos y grutas, abriendo de par en par el siglo siguiente a otros precipicios evocativos a través del uso del adjetivo «sagrado», como puede leerse en el soneto anónimo de 1547, atribuido a Baltasar Castiglione: «Soberbias colinas, y vosotras sagradas ruinas / que de Roma sólo os queda el nombre».

El género literario, la investigación filológica, las medidas de lo antiguo se transfieren al arte figurativo. El «ruinismo» invade los nacimientos, pero no como participación de lo bello ya caduco, sino como el triunfo de la cristiandad sobre el paganismo, de acuerdo con la explícita y fantasiosa mención de Giovanni Rucellai, que señala el *Templum Pacis* como un «templo de ídolos y del que los Romanos decían que tenía que durar hasta que una virgen pariera y que, precisamente, se cayó, convirtiéndose en ruinas la misma noche que nació N. S. Jesucristo».[18] La imagen de la caída del templo, anteriormente difundida en una glosa a los *Mirabilia*, puesta en relación con la dorada estatua de Rómulo, del *Romuliano palatio*, donde estaban los dos templos de la Piedad y de la Concordia, se men-

ciona en la *Leyenda Áurea* de Jacopo da Varazze que contribuyó a su difusión tanto en el ámbito literario como en el figurativo. La moda del ruinismo se difundió en los diferentes niveles de la cultura figurativa, entrelazándose con el triunfo de las nuevas sagas de héroes, como por ejemplo, los Este de Ferrara (Ferrara, Schifanoia), los santos mártires (Mantegna, *San Sebastián*, París, Museo del Louvre) y los temas mitológicos.

A la turbadora belleza de las ruinas se añade, en la segunda mitad del siglo XV, la de las rocas[19] en las que florecen helechos, hiedra y zarzas en una simbiosis total que denuncia, además de la consunción histórica y geológica, la conjura del tiempo que «todo lo quita y todo lo da». En el Cinquecento, grietas, cuevas y ruinas son parte indisoluble de los escenarios de las novelas de caballería denunciando la artificiosidad de la naturaleza, como magistralmente pone de relieve Leonardo en el códice Arundel: «Llevado por mi anhelante deseo de ver la gran copia de las diferentes y extrañas formas hechas por la artificiosa naturaleza» (c. 155r). En el párrafo surgen los adjetivos «artificiosa», «umbrosa», «oscura» que introducen, en la parte final, a la «amenazante y oscura caverna», contrapartida de la erosionada e histórica ruina que se refleja y se une a modelos literarios de finales del Quattrocento. En esa mezcla total toman cuerpo las artificiosas grutas de los jardines del Cinquecento, atravesados y vivificados por aguas rumorosas y sonidos del viento. Aquí está «la cristalina fuente del agua que gotea con leve susurro de la roca simulada mediante estalactitas de Tívoli».[20] En este transformismo alquímico, los ingenieros, hurgando en el suelo, crean artificios uniendo al recuerdo del *Antro delle ninfe* de Pofirio[21], impreso en Roma en 1518[22], aguas, hierbas, roca y ruinas. En los jardines se evocan, entre estalactitas artificiales, las fábulas antiguas, como en la gruta de Buontalenti en Boboli, donde el mito de Decalión y Pirra recuerda la carne nacida de la piedra corroída que parece conver-

tirse en el gran sello de la cultura figurativa del Cinquecento dirigida ahora a experimentalismos artificiales. Artistas y científicos se recreaban enla elaboración de vidrios, cristales y aguas en el interior de las rocas y de las ruinas y en la construcción de aquella «pila ovalada» en la que se recoge el agua que, al caer desde lo alto, crea sonoridades y placenteras sensaciones. «Y todo aquello que de bello y caro en las obras aumenta, / el arte que todo lo hace, nada se descubre» (*Jerusalén liberada*, XVI, 9).

«Los italianos son los primerísimos entre los modernos que observaron y disfrutaron del lado estético del paisaje». Con estas palabras, Jacob Burckhardt, en su ya citado *La cultura del Renacimiento en Italia*[23], tras las huellas de Alexander von Humboldt, remite a aquella particular atención que el Renacimiento dedicó a la naturaleza rica en adornos naturales. El modo de ver, de percibir la naturaleza llega a ser, efectivamente, la guía de una nueva condición de la interpretación del mundo, que se hace explícita y evidente en la pintura, en los testimonios literarios, filosóficos y científicos del Quattrocento. Factor coadyuvante en esta dirección son los viajes y descubrimientos no sólo de nuevos mundos, sino incluso de polvorientos y, sin embargo, fascinantes textos de la antigüedad clásica, vehículos de lecturas paisajísticas y arqueológicas, pero más frecuentemente, ocasión para volver a meditar acerca de la grandeza de los autores del pasado, como metafóricamente escribió Poggio Bracciolini en una carta a Guarino Veronese, redactada durante el Concilio de Constanza (1416), a propósito del descubrimiento de algunos volúmenes de Quintiliano a los que se refiere con viveza: «Efectivamente, era triste y sórdido, como solían ser los condenados a muerte, con la barba rala y los cabellos llenos de polvo».[24]

Mermada, aunque no perdida la percepción del *locus amoenus*, nuevos grupos sociales miran hacia horizontes diferentes y

con intereses distintos de los hombres del Medioevo. Los planos de la realidad se asimilan y describen mediante lugares retóricos, pero con frecuencia interrumpidos por observaciones y reflexiones fruto del impacto personal con una realidad que, antes apenas si intuida, se convierte en expresión del conocimiento de lo sensible a través de la mirada del testigo ocular. Artistas, filósofos, literatos y científicos, pero también soldados, mercaderes e ingenieros, mecánicos y metalúrgicos asisten a esta coparticipación de la naturaleza. Los testimonios documentales relacionados con la interpretación del paisaje son promiscuos pero igualmente eficaces. Cartas familiares y oficiales, tratados, biografías, diarios de viaje, esbozos y pinturas arrojan luz sobre gran cantidad de perspectivas en relación con los diferentes niveles de la realidad, desde la celeste a la terrestre y hasta los abismos y la «pulpa de la tierra».

La observación directa de los astros, de las aguas, de las plantas, de los animales y hasta de los metales y las piedras, todo es fruto de diferentes maneras de mirar, metafórico o icástico, de cerca o de lejos. La realidad no siempre superará la imaginación y las dudas exteriorizadas en relación con el encuentro con lo real, van a ser frecuente objeto de epístolas y diarios. De estas dudas da fe la citada carta de Petrarca enviada a Giovanni Colonna, en la que, narrando su viaje a Roma queda maravillado por la belleza del lugar. Efectivamente, la realidad había superado a la imaginación. El temor expresado por Giovanni Colonna de que el amigo resultara desilusionado en su 'encuentro de cerca' con aquellas ruinas queda reflejado en el interior de aquella carta. Petrarca, de hecho, ya se había formado su propia opinión sobre la ciudad eterna, sobre la base de una serie de lecturas de las que, sin embargo, prescindió en el momento en que vio Roma, encuentro éste que el poeta retrasaba por el miedo a quedar desilusionado.[25] Si las guías de Petrarca para sus viajes intelectuales son, por un lado, los escritos de los anti-

guos, que lo llevan, por ejemplo, a Tule y, por otro, los modelos agustinianos, para la ascensión al Mont Ventoux, para la redacción del *Itinerarium Syriacum*, escrito para el noble milanés Giovanni di Mandello, entran en juego, además de *auctoritates* como Virgilio, atlas geográficos y, sobre todo, su propia experiencia personal. Para Petrarca adquiere cada vez más importancia la imagen de una nueva vida solitaria del eremita cristiano retirado del mundo y que contempla el cosmos haciendo dialogar al poeta con el paisaje[26], del que, sin embargo, está siempre ausente la componente estética, superada no tanto por la idea del paisaje mismo, sino por la libre visión desde lo alto. Desde aquí su mirada discurre no sobre los *parerga* o los *semeia*, sino sobre el conjunto ahora convertido en *spectaculum*. Este modo de observar que trasciende el detalle, es posible captarlo en las cartas mismas de Petrarca con ocasión de su viaje a Alemania, a donde ya había ido por puro placer desde los tiempos de su estancia en Avignon. En una carta, siempre dirigida a Giovanni Colonna, pueden observarse numerosas consideraciones acerca de la moral y las costumbres de aquel país, noticias históricas, interesantísimas referencias a personajes célebres como Carlo Magno, pero pocas relativas al paisaje que, en cualquier caso, siempre se ve, como en el caso del Monte Ventoso, desde arriba. En la carta hace una descripción de Colonia a su llegada, en la vigilia de san Juan, con el sol ya cerca del ocaso. Empujado por la curiosidad, se dirige inmediatamente al Rin donde ve a mujeres con los brazos desnudos, cubiertas de suntuosos vestidos, bañándose en la aguas para alejar de sí, en el día del solsticio de verano, las desventuras de todo el año. Ocasión de contemplación y lamento, que aprovecha el poeta para comparar las aguas del Rin, que lava las miserias de los germanos, con las del Po y las del Tíber, incapaces de hacer otro tanto.[27]

Los paisajes morales de Petrarca se reflejan también en la rutinaria y reiterativa descripción de la ciudad de Colonia, a cuyo Capitolio se refiere en particular, comparándolo elogiosamente con el romano, lleno, por el contrario, de ruidos y de gritos. Las cartas de Petrarca y su *Cancionero*, allí donde se habla de aguas, playas, montes, collados, flores, ricos en modelos retóricos a los que dirigirán su mirada los humanistas del Quattrocento y del Cinquecento, no constituyen ejemplos innovadores, ni son aspectos de la naturaleza real.[28] Otra es la dirección en la que va el paisaje de Boccaccio, cuyo perfil se coloca «por encima y más allá de la geografía y del paisaje creados por la naturaleza y por las construcciones civiles».[29] Sin embargo, los paisajes de Boccaccio ya no son los del espíritu y de la mente, son auténticas vistas que unen los cuerpos con la naturaleza, tal y como puede captarse en la *Fiammetta* y en los sonetos en los que se cita a Nápoles, el golfo, Capo Miseno, Baia, Pozzuoli y el resto de lugares considerados *ab antiquo* incluidos en el contexto flégreo, como el Vesubio y el Monte Barbaro, igual que en esas otras vistas 'carnales' de los «jóvenes con túnicas de cendal, desnudos y descalzos y arremangados en el agua, andando sobre las duras piedras a la búsqueda de conchas marinas; y a tal propósito, agachados, a menudo mostraban su ubérrimo pecho» (*Fiammetta*, XVI, 17).

Abandonando el tibio Mediterráneo y siguiendo otra vez el curso del Rin, espléndido camino del comercio que une el norte con el sur, antesala casi de la llegada a Italia, podemos ver cómo se modifican, en el curso de ciento cincuenta años los diferentes sistemas de descripción y apreciación del paisaje. El viaje de placer no es, seguramente, el modelo por excelencia de principios del Quattrocento. En este siglo uno se mueve y viaja principalmente por cuestiones económicas, políticas, bélicas o religiosas. Bonaccorso Pitti, por ejemplo, va a visitar al duque Roberto de Baviera, futuro emperador de 1400 a 1410, enviado

por el ayuntamiento de Florencia. Bonaccorso, en sus memorias, no parece interesado en comunicar sus emociones estéticas derivadas de la observación del viaje y en ellas liquida brevemente el itinerario recorrido, enumerando los lugares que ha visitado: «Atravesando el Friuli, llegamos a Alemania por Salzburgo, luego a Munich y a Englestat hasta llegar a Anbergh, donde encontramos a dicho Príncipe elector».[30] También en el *Ricordo di tutti i viaggi*[31] elimina las eventuales emociones que podían deducirse a partir de la observación de los lugares con un escueto elenco de nombres de ciudades.

Las estancias durante los concilios en Constanza (1415-1417) y Basilea (1432-1440) impulsan a los humanistas, que dedican sus momentos de ocio a la búsqueda de antiguos códices, a redactar numerosas cartas para enviar a sus lejanas amistades. En este contexto se manifiesta por primera vez el gusto por descripciones literarias relacionadas con el paisaje que, sin embargo, todavía no pueden considerarse 'prontuarios' del 'nuevo mirar'. La visión de la naturaleza es, con frecuencia, confusa, como en la carta enviada por Bracciolini a Niccoli, en la que describe los baños de Baden, junto con las costumbres y la moral de un pueblo.[32] En las cartas de Poggio destacan observaciones respecto de la belleza de los lugares y de las aguas, copiadas todas ellas de los modelos clásicos, como la famosa página de Plinio (*Nat. Hist.* V, X, 54) en la que describe el recorrido por el Nilo.[33] Plinio escoge la fluida prosa latina para evocar, a través de la mirada de los clásicos, en su lejano amigo Niccoli, el sonido producido por las cascadas del Rin cuando se precipita desde lo alto haciendo pensar que el río mismo lamentase dolorosamente su propia caída.[34] Un río, por lo tanto, animado y sonoro, evocador, a través de fragores y consonancias, de los ruidos del Nilo. Pero Poggio se siente atraído por un tipo de paisajes totalmente distinto, cuando, siempre desde arriba, observa las promiscuas desnudeces de

hombres, mujeres, muchachos y muchachas, viejas decrépitas y «adolescietiores nudae» bañándose en las aguas de las termas públicas, recordando los juegos florales. A las aguas de las termas añade luego la belleza de un prado que se extiende cerca del río, teatro de encuentros festivos, lugar del que huye la melancolía y asimilado, por su acabada belleza, al Ganeden, es decir, al jardín del placer.

Por su parte, el monje camaldulense Ambrosio Traversari se remite a otros modelos completamente diferentes, cuandoen el verano de 1435, es enviado como Nuncio, junto con Antonio De Vito, al concilio de Basilea. El Camaldulense, en una carta enviada al abad de San Pietro delle Ruote, describe con particular atención al paisaje, las etapas de su viaje desde Pistoia a Basilea. Recuerda luego su recorrido por el Inn, cuando costeando la orilla, le salen al encuentro «frecuentes villas et castellas» que señala de acuerdo con el modelo retórico utilizado por Leonardo Bruni a principios de siglo en la *Laudatio Urbis Florentiae*, en la que reaparecen la feracidad de los lugares y de los campos poblados como testimonios del vigor de sus habitantes. Tampoco se olvida el monje de señalar la bondad de los vinos y del pescado, así como la belleza del sonido de las aguas espumosas que, con otras intenciones, será cantada, algunos decenios más tarde, por Leonardo.

Con una mirada totalmente diversa observan el paisaje los tratadistas arquitectos-ingenieros, como Leon Battista Alberti, Filarete y Francesco di Giorgio Martini (1439-1502). Atentos, por distintos motivos, a la morfología del paisaje, lo exploran, lo aprovechan y lo describen en la gama más amplia de sus potencialidades. Estos artistas sinérgicos miran a la naturaleza con la mirada de los «prácticos», pero concediéndose todavía, en el ejercicio descriptivo de los lugares, con frecuencia visitados personalmente, adjetivos y sustantivos sacados e imitados de la experiencia científico-literaria de los antiguos. Este grupo

de intelectuales, «investigadores prácticos», tal y como algunos años más tarde los definirá Vannoccio Biringucci, constituyen, seguramente, una categoría nada desdeñable, no sólo por la revelación que hacen del paisaje, sino también por su percepción y descripción. Para Alberti, la *utilitas* de la arquitectura va unida a las condiciones del territorio. Por lo tanto cuando éstas no sean convenientes, el hombre podrá modificarlas.[35] Ambigua naturaleza la de Alberti, huésped de localidades generadoras de pestilencias, deformidades, rayos, truenos o testigo de acontecimientos ocultos, puede examinarse ahora de manera más pormenorizada en función de lo que más necesita.[36] El análisis del paisaje, en las prosas y rimas de Alberti, sufre metamorfosis y alternativas estéticas que miran al pasado:

«*Ivi son gemme e topazzi*
che sprendon più che il sole,
rose, gigli, viole
son belle in verde prato,
ma un viso inamorato
è via più bello».
[Hay allí gemas y topacios
más brillantes que el sol, incluso,
violetas, lirios, rosas,
bellezas entre el verdor del prado,
pero un rostro enamorado
es, sin embargo más bello]…[37]

Más nuevas y sorprendentes resultan sus consideraciones en relación con la naturaleza vista en el sueño alucinado de las *Intercoenales*, donde los ríos, las montañas los valles cobran vida a través de conformaciones fisionómicas y meteorológicas. Son ríos, montes, prados, campos, monstruos, cosas «de aspecto terrorífico y difícil de contar y recordar, pero mucho más pro-

pios de los escritos filosóficos». Libripeta, con eficacia, recuerda:

> Cosa increíble, en lugar de olas había numerosos rostros humanos rodando entre las olas. Entre ellos pude ver algunos pálidos, tristes y enfermizos; otros gruesos, hinchados y estirados; otros con la frente amplia, prominente y deforme, con los ojos, la nariz o la boca y los dientes o el pelo de la barba o el mentón prominente y deforme —en cualquier caso, todos desagradables, horribles y monstruosos.[38]

Sin embargo, la horrible taxonomía paisajística inspirada en el recuerdo de Luciano no escapa al interés del humanista que disfruta contemplándola, hasta el punto de ser incapaz de observar otras cosas: «Frente a este espectáculo disfruté un cierto placer, con lo que olvidé mirar otras muchas cosas, porque estaba saciado y, al mismo tiempo, cansado de tanta cantidad».[39] Al placer generado, en este caso por la observación de un paisaje insólito y espantoso «digno de admiración», se contrapone una senda sembrada de los cuerpos desnudos de las *vetulae*, que se caracterizan por sus bubones y sus pulmones externos y por sus numerosos prados en los que, en lugar de hierba y árboles frondosos, crecen cabezas humanas con cabellos y barba, melenas de mujer y colas de animal. Los *semeia* humanos que caracterizan el enloquecido paisaje del *Somnium* vuelven a su primitiva colocación en los escritos de los técnicos, como Filarete y Francesco de Giorgio. El brillo y la desolación de los terrenos minerales de la escueta prosa de Martini, variarán de acuerdo con el cambio de las estaciones, de las horas y del clima, haciendo que el espectador perciba cambiantes perspectivas del ambiente natural. A la desolación y a la esterilidad externa de las montañas, el ingeniero contrapone la fertilidad de los vientos «y la abundancia de vetasy minas». La variedad de «piedras y terrenos» puebla de matices la mañana y la noche del mes de mayo o a lo largo del otoño, cuando se levanta una «tenue niebla».[40] Los colores de las rocas de Martini se vuelcan en la variada multiplicidad de las arcillas de Filarete que, desde lejos,

admira complacido el valle Inda. «Y vi luego un lugar en este valle que, así, desde lejos me gustó mucho; cuanto más me acercaba más me gustaba».[41] A la visión desde lo alto se añade, casi en un golpe de zoom, el conocimiento de cada uno de los lugares: valle, llanura, montaña, colina, bosque se unen en un fantasmagórico paisaje, hasta el punto de que a Filarete le parece «estar viendo sólo verde».[42]

De todas manera, será el experto en minas, el sienés Vannoccio Biringucci (1480-1537) quien celebre «nuestra región de Italia», indagando sus vísceras y el estrato epitelial del cual describe «las orillas de los valles, las grietas y las fusiones entre las piedras y las cumbres, es decir, las altas extremidades de las montañas, así como los lechos y cursos de los ríos».[43] Será, precisamente, Biringucci quien destaque otra perspectiva del paisaje en sustitución de la variedad de verdes, de los áulicos colores de las flores, de las primaverales vistas por la belleza de la técnica expresada por los batihojas, por los sastres y por los artesanos. Infernal vista la del taller milanés visto y descrito por el sienés que, sin embargo, lo compara, en un juego de contrarios, con el Paraíso: «Me pareció entrar en un infierno, pero realmente se trataba de un paraíso, espejo en el que se reflejaba toda la belleza del ingenio, el poder del arte»[44], era una belleza ruidosa la descrita en los trabajos de la bodega, de la que tampoco queda muy lejos la prosa de Teófilo Folengo que «sentit risonare cavernam».[45]

De entre todos estos técnicos prácticos destaca por sus refinadas intuiciones, Leonardo, que es a quien verdaderamente le corresponde, tanto en el ámbito de la teoría como en el de la práctica artística, perfilar la fisonomía del paisaje, que indaga desde las cumbres a las cuevas y a los fondos de los abismos, confiriéndoles nueva vida y nuevas expectativas en sus pinturas, como en la *Virgen de las Rocas*. El ojo de Leonardo ve y describe de manera precisa la sequedad y la palidez de un paisaje

que ni Petrarca ni Boccaccio fueron capaces de apreciar.[46] Los monstruos de los océanos, las conchas fósiles, en Leonardo, se transforman en un paisaje que convierte al observador en vigilante y atento, reflejando el concepto de lo bello. Incluso la descripción de los descubrimientos geográficos, contemporáneos de la prosa de Leonardo, no consiguen abrir perspectivas tan sorprendentes, en la medida en que se encuadran en un contexto literario clásico.

Pero para llegar al viaje y a los relatos de los descubrimientos hay que pasar también por el diseño de los mapasque, como ha observado Gusdorf, adquieren ahora una relevancia de primer orden. Gracias a ellos, la tierra de los hombres se transforma en una «cosa» mental.[47] Gracias a la cartografía y sólo gracias a ella, el *globus mundi* se convierte en un *globus intellectualis*. Sensibles a la precisión de los trazados, a la taxonomía de los nombres, los geógrafos llenan sus mapas de animales, peces, árboles, ciudades, monumentos, banderas y blasones que, como Broc expresó con fortuna, no son sólo elementos de pura fantasía, sino que muchas de estas representaciones denotaban diferentes grados de observación y conservan cierto realismo.[48] Banderas y blasones (Mapa Caverio, 1502) se alternan con los soberanos del mundo (Mapamundi Hamy, 1502), con las ciudades y las naves (Atlas Catalán, 1375). Los geógrafos se convierten en evocadores y, al mismo tiempo, en artistas, como en el mapa de Brasil de Jacques Vandeclave (1579), en el que figuran los caníbales asando a sus enemigos. Estas imágenes puestas en los mapas se remiten, en cualquier caso, a un modelo de arte narrativa más que evocativa, donde, además de la historia, el artista tiene que narrar y representar las imágenes, como más tarde dirá Bacon, «tal como son, no permita Dios que nosotros propongamos los sueños de nuestra fantasía por encima de las fieles reproducciones».[49] La persistencia de los textos como la *Margarita Philosophica*, escrito en 1496 por Gregor Reisch, con-

fesor del emperador Maximiliano y muchísimas veces reeditado a partir de la impresión de Estrasburgo de 1503, demuestra, sin embargo, que los lectores siguen nutriéndose de las fábulas y de los mitos geográficos medievales por lo que se refiere a los *monstra* que pueblan el universo. Ctesia, Plinio y Solino constituyen *auctoritates* de las que es difícil separarse incluso porque su florido lenguaje evoca un fértil paisaje de maravillas y prodigios, como se ve, por ejemplo, en el Atlas Catalán.

En la carta de Vespucci, dirigida a Lorenzo de Pierfrancesco de' Medici, surgen los *tópoi* del modo de mirar al mundo. Obras de este tipo abren una rendija nueva relacionada con el ver y aunque, con frecuencia, copian modelos antiguos, siguen ofreciendo, sin embargo, vistas en formas y colores nuevos que desvelan maravillas.[50] El interés por el viaje por parte de un público cada vez más amplio está debidamente atestiguada por la operación editorial de Ramasio que, entre 1550 y 1559, publicó tres impresionantes volúmenes titulados *Della navigationi et viaggi*, que recogían en traducción italiana algunas obras españolas relacionadas con el Nuevo Mundo, así como múltiples testimonios de viajes a Asia, África, y Europa. Textos todos ellos, en los que la prosa, principalmente, concede importancia no tanto al objeto, como la distancia hacia lo desconocido.

En el Renacimiento encuentra también su más precisa connotación el viaje al otro mundo, desde el descenso a los Infiernos hasta la ascensión al Paraíso terrenal y al cielo. Paradigma de este gusto es la ascensión de Astolfo a la luna y la contemplación de este planeta, en el que no faltan en la inversión de sus funciones, ríos, aguas, montañas:

> «*Quivi ebbe Astolfo doppia maraviglia:*
> *che quel paese appresso era sì grande,*
> *il quale a un picciol tondo rassimiglia*
> *a noi che lo miriam di queste bande*».

[Astolfo quedóse aquí maravillado
en ver tan grande aquel lugar lustroso
que tan pequeño cerco, bien mirado,
parece desde acá, aunque es lumbroso.
Orlando furioso, XXXIV, 71].

y no deja, por otra parte, de citar, de acuerdo con el gusto de la época, las

«*Ruini di cittadi e di castella*
stavan con gran quivi sosopra»
[Ruinas de castillo y ciudad bella
estaban con tesoro allí mezclado; XXXIV, 79].

Los ríos y las ruinas que pueblan las tierras de Italia y de Europa encuentran en el espejo de la luna consistencias parecidas y llenan de sorpresa al observador que, incluso en lo diferente se reencuentra con lo conocido.

VI

Los humanistas: la estética del lenguaje y de las artes gráficas

> Y a la poderosa lengua de los antiguos Romanos, contaminadísima por la barbarie de los Godos, los mejores de entre nosotros se esforzaron en devolverle su antigua pureza.
>
> Saxoli Pratensis. De Victorini Feltrensis Vita

Lorenzo Valla en sus *Elegantiuorum latinae linguae libri VI* (1435-1444) resume y presenta al lector erudito un manual lexicográfico de gran precisión que reúne significativos y competentes juicios en el terreno del arte y de la estética desarrollada en el momento del renacer de la lengua latina: «Junto con ella el resto de las ciencias se encaminaron hacia una completa renovación». Para Valla, el lenguaje es condición esencial de esa renovación, es decir, «el conjunto de la comunicación» como acaba definiendo en su *Oratio in principio sui studi* (1455) leída por él a modo de introducción al curso de retórica dictado en Roma. Parece evidente que la preocupación de los humanistas por recuperar un lenguaje digno y fluido se unía al uso apropiado de las reglas que caracterizan tanto a la prosa y los tratados de poesía, como a aquellas otras artísticos y literarios. El vocabulario no sólo participaba deun enriquecimiento semántico, sino, sobre todo, daba vida, a través de modelos antiguos, a la nueva producción literaria, filosófica, así como al recién nacido tratado de arte. Términos latinos como *ars, artificium, circumscriptio, comparatio, compositio, decus, effingere, figuratus, forma, historia, inventio, memoria, ordo, ornatus, phantasia, proportio, pulcher, ratio, sensus, superficies, symmetria, varietas y venustas* caracterizan el lenguaje de los humanistas de la primera mitad del Quattrocento, declarando así la selectiva repesca

de los modelos clásicos que sobrevivirán con algún añadido en la lección vulgar. Efectivamente, la lengua vulgar también vivió el uso de términos que señalaron el recorrido crítico del Quattrocento y del Cinquecento: «aere» [*gráciles*], «aria» [*aire*], «artificio», «composizione», «maniera», «mesura» se encuentran entre los términos más significativos, aunque en absoluto son los únicos que van a caracterizar la innovación del vocabulario artístico que, a su vez, alimentará, incluso, los nuevos tratados de la danza.

Lo que guio los esfuerzos de los humanistas en la adaptación de viejos y nuevos modelos hacia una investigación lexicográfica cada vez más refinada y adecuada a la materia tratada, fue su interés por la retórica. La vuelta a Cicerón, la recuperación de Quintiliano por parte de Poggio Bracciolini, establecieron esos modelos de estudio y de enseñanza que iban a sobrevivir durante tanto tiempo en la Europa moderna. Este interés por los autores clásicos se insertaba perfectamente en el marco del *ars dictamini*, es decir, idear y escribir cartas de las cuales las autoridades políticas sacaban cada vez más provecho. Los modelos favoritos para la epistolografía eran el *De inventione*, de Cicerón y *la Rhetorica ad Herennium*, atribuida también al mismo Cicerón. Las cartas se componen de cinco partes: *salutatio* o «saludo», diversamente redactado en función del destinatario; *captatio benevolentiae*, en la que se trataba, mediante el medido uso de las palabras, de captar la benevolencia del oyente; *narratio*, donde se trataba el objeto de la misiva; *petitio* o «petición» y, finalmente, la *salutatio*. Precisamente esta articulación de las epístolas permitía al redactor el uso, de manera más o menos feliz, de todos los registros de la retórica que había aprendido no sólo en la escuela de los maestros, sino también en la lectura de los clásicos en el marco de la universidad. La inclusión de los autores antiguos en la nueva *paideia* condujo a aquellos notables cambios que convulsionaron los *curricula* medievales y a aquel

entusiasmo por los autores del mundo latino y posteriormente del mundo griego que fueron, entre otras cosas, precursores de un renovado cambio del gusto. La elocuencia del Renacimiento no es, sin embargo, un fin en sí misma, pero el *ornatus* del discurso acaba formando parte inseparable no sólo de la prosa y de la poesía, sino también de la política, de los negocios públicos y de la religión.

Pier Paolo Vergerio (1368-1444) escribió entre 1402 y 1403 el *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescientiae*, dedicando la primera parte del tratado a la importancia del carácter del joven que debe, sobre todo si es hijo de un príncipe, estar libre de vicios y dedicado a los estudios liberales directamente inspirados en el ejemplo de Séneca. Virgerio no sólo defiende el antiguo *curriculum studiorum*, sino también la historia, la filosofía moral y la elocuencia, a la que concede grandísima importancia en la medida en que, gracias a ella, «se aprende a hablar con elegancia y gravedad para ganar el corazón de la multitude».[1] A Vergerio le corresponderá fijar, en carta enviada a Ludovico Buzzaccherino, la cuestión de los modelos, es decir, del valor de la imitación que debe compensarse con la propia inclinación y con el ejercicio continuo.[2] Para el humanista, la base de todas las artes es la gramática que, en unacarta dirigida a Angelo di Roma define como «primordialis scientia pedagoga». Esta, efectivamente, «catalogat et docet schemata vel figuras».[3] Es un arte racional que conforma la belleza, en cuanto «componit ordine suo dictiones». La disciplina, ya bella en su estructura, lo será todavía más a través del uso del *ornatus* ciceroniano que se nutre fundamentalmente de los modelos clásicos, pero a través de una medida selección de lemas y de formas sintácticas. A este criterio de elegancia estilística se refiere Lorenzo Valla en su *Ars grammatica* (1431). Aquí el humanista se proponía, a través de la utilización de la forma métrica típica de los tratadistas de arte medievales, la enseñanza de *precepta*. Se

ha aventurado que, precisamente, el uso de los versos fuera adoptado por el humanista para demoler la obra de aquellos autores con ayuda de su propio método.

En cualquier caso, la composición ridiculizada por Poggio Bracciolini en el prólogo está llena de observaciones relacionadas con la elegancia estilística que será, durante todo el Renacimiento, fundamento de la discusión sobre la composición.[4] Este criterio de sobriedad, por lo demás, estaba ya presente en Francesco Petrarca, que despreciaba el *ornamentum*, es decir, la decoración (*De rem*. I, II). De idéntica opinión va a ser, luego, Alberti, que separará la idea de *pulchritudo* de la de *ornamentum*, refiriéndose a él sólo como *complementum* de lo bello. En realidad, esta distinción ya se había hecho en el ámbito de la filosofía escolástica, que entendía lo bello estructural como *formositas* o *compositio*, y lo que tenía que ver con la decoración como *ornamentum* u *ornatus*, de la misma manera que distinguía entre el término *venustas*, que expresaba «belleza», y «decoración». La idea primigenia expuesta por Boccaccio en la *Genealogia Deorum* (XIV, 7) acerca de los poetas que «componunt et ornant», durante el Renacimiento se amplía a los retóricos y a los políticos y a cualquiera que necesitara de una sólida estructura adecuada a exponer con elegancia cualquier argumento. Trissino (*Poética*, 1529, p. v), a principios del Cinquecento, al tratar de la belleza de la composición poética, sostiene que sobre ella convergen dos juicios: uno «naturale» y el otro «adventitio». Mientras que con el primero se admira la belleza y la proporción de los cuerpos, la correspondencia y la proporción de los miembros, con el segundo se aprecia lo que se da «por el cuidado que en ello se pone». En realidad este interés por un lenguaje al tiempo sobrio y elegante, desarrollado desde los tiempos de Petrarca, había tomado mayor consistencia en la prosa de Salutati, el cual, en una carta dirigida en 1370 a Ser Tancredo Vergiolesi, especifica que en el terreno de la literatura es prefe-

rible un estilo equilibrado. Esto, efectivamente, es condenable tanto si se revela demasiado «solidus, sucosus et elegans», como por su *brevitatem* u *oscuritas*. Para el Canciller, un estilo así resulta tan execrable aquí como en una pintura excesivamente adornada, apreciada sin embargo por muchos: «Pictura non melior, sed ornatior commendatur».[5] Por otra parte, aunque tales recomendaciones puedan enmarcarse en ese código moral siempre anhelado por el Canciller, que invita siempre a elegir el bien, dan testimonio del interés por un lenguaje formal en cuanto elemento infrecuente, pero casi siempre buscado por los eruditos como, por ejemplo, las palabras exóticas («verbis exoticis»).

Para Colluccio, el conocimiento de la gramática se convierte en integración de cosas y palabras, revelándose como un acceso al conocimiento espiritual y, consecuentemente, a la comprensión de la palabra de Dios.[6] La falta de elocuencia civil habrá de imputarse, como escribe Bracciolini (1401), al hecho de que al gobierno de la cosa pública han llegado los iletrados.[7] Salutati, en su correspondencia, en la que no existe diferencia entre cartas privadas y oficiales, entre epístolas y tratados, trata de la estrecha relación entre lo privado y lo público, basándose en una profunda formación cultural.[8] A él le corresponde la iniciativa de introducir el estudio del griego en Florencia, con la llamada de Manuele Crisolora y con la enseñanza de éste a Bruni, que recuerda haber aprendido esa lengua por obra de Colluccio, así como de haber profundizado, siempre gracias al mismo, en la literatura latina. A Bruni, precisamente, que señaló a Petrarca como quien había sacado a la luz la antigua elegancia del estilo, le corresponde la concepción de los *studia humanitatis* como fundamento del hombre plenamente inserto en la vida civil y que piensa en el bien común a través de la lectura, a la luz de la moral cristiana y de autores como Platón, Aristóteles y Cicerón. A la prosa de Cicerón van a referirse muchos

humanistas, aunque habrá algunos que no dejarán de preferir a Quintiliano, no en el vano ejercicio retórico, sino para construir, a travésde la osamenta de la gramática y de la interpretación de la palabra, el «nuevo lenguaje» que se remite, como brillantemente demostró Roberto de' Rossi, a la retórica misma: «Muliere primo, viso pulcherrima, scorpionis cauda munita».[9] Sutil veneno el de la retórica que, sigue diciendo el humanista, es «adumbratio mentis». La idea será luego confirmada por Coluccio que contraponía la historia a la dialéctica, es decir, el conocimiento del pasado a las vacías y «astutas» fórmulas argumentativas. Se tiende, por lo tanto, desde principios del Quattrocento a una simplificación de la dialéctica de acuerdo con el modelo mismo de Giorgio Trapezunzio en la homónima y afortunada obra en la que va a ir estrechando cada vez más las relaciones entre lógica y retórica, demostrando la posibilidad de una fusión entre las técnicas de la argumentación y los modelos del arte de la oratoria clásica.[10] Precisamente en estos presupuestos se basan obras como *De significatione verborum* (1433) de Maffeo Vegio (1407-1459), sin publicar hasta 1477 en Vicenza con el título de *Liber et jureconsultorum scriptis excerptum*, o el menos conocido *De verborum latinorum significatione*, de Bugno que proponía la unión de la *inventio* retórica con las normas gramaticales con el fin de elaborar un lenguaje más adecuado y conveniente a las nuevas exigencias. Sobre estos presupuestos, pero con miras más altas, se mueve Lorenzo Valla que, como ya es sabido, intenta poner de relieve la felicidad de la dialéctica, tanto en las *Elegantiae* como en las *Dialecticae disputationes*, dirigidas a quienes pretendían cambiar la gramática en algo más especulativo o transformarla en un instrumento crítico capaz de poner en cuestión y verificar la lógica y la metafísica aristotélicas. Maestros como Guarino, Barzizza y Vittorino da Feltre se erigieron en portavoces de las nuevas escuelas de estas tendencias filológicas. Cicerón y Quintiliano se

leen ahora con una perspectiva histórica a la que, en los primeros cuarenta años del Quattrocento, se une un creciente interés por textos estrictamente «técnicos», como la citada *Rhetorica ad Herennium*, el *De officis* y las *Tuscolanae* que en la escuela de Guarino Veronés constituían las piedras angulares del curso de retórica.[11] Como recuerda Sassolo da Prato (1416/17-1449), en la escuela de Vittorino da Feltre, demás de Virgilio, Homero y Demóstenes, se lee también a Cicerón. Atento pedagogo, Vittorino, llamado «el Sócrates cristiano», fue muy celebrado por una frase colocada en el *recto* de la medalla hecha por Pisanello, que alababa su función didáctica «Omnis humanitatis pater». Por el contrario, Guarino, testimonio de la tenaz investigación de los clásicos, del estudio del latín y del griego, encarna ese estudioso de «transición» que, incluso disfrutando de la ventaja de la lectura directa de las fuentes, en sus primeros escritos había utilizado, tal y como le reprochaba su hijo Niccolò, una serie de términos oscuros, carentes de adecuación y por eso omitidos por la generación posterior.[12] Personajes de gran cultura, como Giannozzo Manetti, basan su preparación en Virgilio y Terencio, pero en su interés por aumentar sus propios conocimientos, éste, como confiesa abiertamente, «se hizo leer, además de a estos poetas, alguna obra de Cicerón o del arte de la retórica».[13] Naturalmente, Leon Battista Alberti, tal como recuerda en los *Libri della famiglia*, ya advierte de la necesidad de formarse con los clásicos.[14]

A pesar de que el interés por los clásicos monopoliza el mayor número de «intelectuales», algunos de gran nivel dirigen su mirada hacia los Padres de la Iglesia. Ejemplo típico de esta tendencia sería el camaldulense Ambrogio Traversari. El interés por la narración textual y ejemplarizante parece superado en los escritos del Camaldulense sobre la materia, según una acepción plenamente medieval que encuentra luego salidas en una recuperación de temas clásicos, a veces coincidentes con

las valoraciones estéticas de los tratados de la primera parte del Quattrocento. Precisamente en el *Hodoeporicon* y especialmente en las cartas dirigidas a Niccoli, encontramos un claro ejemplo de su interés por la materia que sobrepasa al prestado en comparación con el significado iconográfico. Sobre todo la descripción de su estancia en Rávena nos remite a una cultura que va desde los escritos de Boecio (470-570 ca.) y Casiodoro (480? -575) a los de Venancio Fortunato (n. 530). En estas obras suyas no existe alusión alguna a las imágenes o a las historias, ni a la *venustas*, sino sólo a la excelencia de los mármoles blancos y jaspeados, a las incrustaciones de los mosaicos del pavimento, a los lastrones de pórfido y, sobre todo, a la luz que emana de la materia. Estos mismos elementos van a repetirse en sus cartas, en las cuales el interés por la arquitectura se centra no tanto en el objeto como, exclusivamente, en la materia. Precisamente durante su estancia en Rávena es cuando describe los esplendores de las iglesias mediante una serie de adjetivos que remiten a precisas categorías estéticas: *magnificus, candidus, dicolor, insignis, lucidus, speciosus, conspicuus*. Estos adjetivos disponen al lector a una visión de plena luminosidad, hasta el punto de deslumbrar por la nitidez simbólica de la trascendencia total del hombre hacia Dios. La catedral de Rávena se presenta a los ojos del monje todavía en su aspecto íntegro, entre los resplandores que devuelve la materia, condición esencial de lo bello. En su descripción, Traversari recuerda los materiales preciosos: plata, mármol blanco y jaspeado, pórfido y alabastro. El monje no se fija en la bondad de la ejecución de los objetos, sino simplemente en la belleza del material que parece simbólicamente resaltar los monumentos más importantes de Rávena: San Apolinar Nuevo, San Vital, el Mausoleo de Gala Placidia, San Juan Evangelista, San Apolinar en Classe y Santa María in Porto, casi el itinerario ideal de un ambiente cristiano no lejano sino, como él mismo subraya, conservado en su integridad a través

de los mosaicos de las iglesias de columnas de mármol blanco. Traversari no hace referencia alguna a los objetos conservados en las iglesias, con la excepción de un «vas porphyreticum speciosissimum», guardado en la iglesia de Santa María in Porto. Del templo de San Vital recuerda el ara «tam lucidam ut speculi instar imagines referat»[15], con una terminología que remite explícitamente a sus experiencias de traductor de las obras de Dionisio Areopagita al que, poco a poco, estaba traduciendo del griego desde 1430. El léxico que más ampliamente utiliza es el de los escritores del primer cristianismo. Las «espléndidas columnas de mármol» de Venancio Fortunato (*PL* LXXXVIII) vuelven a salir en la celebración traversariana de la luminosidad y de la solidez de los edificios y en la enfatización del brillo de los materiales. De modo que el tema del *ornatus* y de la belleza de los materiales vuelve en una página del *Hodoeporicon* a propósito de la visita de Ambrogio a Pisa, célebre por sus edificios. Si de las páginas de este texto emerge un Traversari ligado a la imagen de la belleza que se libera desde la materia, con frecuencia unida a la *amoenitas* del lugar, en otras cartas suyas captamos ese nuevo aliento que animaba las ideas y los escritos de sus contemporáneos a la búsqueda de lo antiguo como metro y medida de lo nuevo. Así, atento al lenguaje de los clásicos a través de la patrística, sí, pero también al de Virgilio y Cicerón, se sirve también de diferentes términos como, por ejemplo, *dispositio*, que encontramos en los escritos de Leon Battista Alberti. Pero el adjetivo que se reincorpora a toda acepción de lo bello es *pulcher*, según el léxico antiguo, así como «mirandis formosissimum» sobre el que prevalecen los términos de *gratia, magnificentia* y *voluptas*.

Sin embargo, la terminología de Traversari en relación con la antigüedad pagana a la que dedica atención y pasión, no es en absoluto comparable a aquella con la que exalta la belleza de los monumentos cristianos; escueta y sintética, remite más a

una función descriptiva que a una exaltadora o ejemplificadora. Su voluntad de indagar lo antiguo se reduce a la curiosidad de contemplar, como escribe en las cartas dirigidas a Poggio Bracciolini, esos restos ahora reducidos a fragmentos que no describe con la vivacidad usada con los de la antigüedad cristiana, irradiantes de belleza de los materiales, explícita alegoría de la virtud que trasluce de la belleza del hombre pío. No por casualidad sus traducciones de Lattancio, de Dionisio Aeropagita, de Gregorio Nazanzieno, de Mosco y de Climaco, en el fondo, no son más que ejemplos morales que se ofrecen como modelos de vida a los jóvenes monjes. De manera que los escritos de Traversari nos conducen a una valoración estética mediada, por un lado, por la lectura de los Padres de la Iglesia y, por otro, por una literatura clásica a la que se dirige la mirada en el momento en que la antigüedad se estaba convirtiendo en modelo de vida para los contemporáneos.

Por otra parte, no debe menospreciarse la intervención de los humanistas, criticándola, sobre las traducciones medievales de Aristóteles, a menudo justificando la propia, como hace Leonardo Bruni. En su *De interpretatione* (ca. 1420), Bruni pone un ejemplo singular y típico de la prosa humanista que homenajea el precioso lenguaje de Platón y de Aristóteles. El humanista al retomar un ejemplo de *Fedro* (237b-238c) pone en evidencia la finura del discurso platónico basado en el sentido del ritmo, hasta señalar la belleza de las metáforas «quasi stellae quaedam interpositae orationem illuminant».[16] La belleza del estilo, para Bruni, se basa en su carácter antitético o, mejor, como luego dirá, un miembro de la frase está equilibrado sólo si se plantea frente a otro y la invención se basa en la colocación una parte frente a la otra. Una belleza, ésta, que se basa no en la armonía, sino en su contrario.

Formas de la escritura

Los humanistas no sólo se han fijado en el valor estético de la gramática y del ornato, sino que también atienden a la «forma» de la escritura que, en el primer Renacimiento, constituye un nexo de unión entre literatos y artistas. La incomprensión hacia la escritura gótica resulta evidente en una carta de Petrarca (1366) dirigida a Boccaccio (*Fam* XXXIII, 19, 8) en la que se expresa negativamente sobre la legibilidad de aquella grafía y, positivamente, respecto de una escritura «ideal que se corresponde, evidentemente, con la minúscula carolingia».[17] La búsqueda y restitución de las cartas antiguas también se desarrollará durante el Quattrocento imitando intercambios y modelos entre epigrafía y escritura de los libros, incesantemente alimentados por la investigación de las antigüedades.[18] Resulta también bastante significativo la admiración por las caligrafías antiguas, con frecuencia incomprendidas y por eso repletas de misterio, a las cuales, sin embargo, los hombres del Renacimiento concedían un valor unas veces sacro, otras simbólico. Baste recordar, por ejemplo que en 1444, localizadas algunas tablas de bronce en el territorio de Gubbio[19], estas fueron adquiridas por el ayuntamiento en 1456 y conservadas allí hasta el día de hoy porque se les atribuía un alto valor simbólico. Tampoco puede pasarse por alto el interés de Bembo en relación con la *Tabula Isiaca*[20], que constituye una preciosa presa de la antigüedad rica también de significado alegórico bastante diferente del político que le tributara Cola di Rienzo a las tablas de bronce, grabadas con la *Lex de imperio Vespasiani* encontradas por él en San Juan de Letrán alrededor de 1346.[21]

Numerosos humanistas, además de prestar atención a las obras de los antiguos, observan con admiración el estilo de las cartas que luego restablecen en forma de *littera antiqua*. Poggio Bracciolini y Niccolò Niccoli relanzan «en formas escritas un genérico modelo epigráfico antiguo».[22] Los dos humanistas proponen la escritura de libros mediante el *antiquo* de los manuscritos toscanos, mientras que para las mayúsculas capitulares utilizan las románicas tomadas siempre de manuscritos y escrituras epigráficas. Aunque pendientes siempre de los modelos de la antigüedad, por lo general, los humanistas encuentran en ellos inspiración, nunca copia literal, como acertadamente observa Casamassima.[23] Las relaciones entre epigrafía y escritura en los libros que reproducenmodelos de la antigüedad, concretan nuevas formas que definen no sólo la redacción de códices, sino los espacios arquitectónicos y urbanos que adquieren un creciente valor simbólico, sobre todo a través del renovado lenguaje epigráfico. En Rimini, en el Templo Malatestiano, Alberti, en 1450, utiliza tanto para el interior como para el exterior mayúsculas de tipo epigráfico clásico para celebrar a la familia Malatesta. Paralelamente, Bernardo Rossellino, en 1459, utiliza para la Capilla del Cardenal de Portugal en San Miniato del Monte «una mayúscula florentina de tipo 'románico' que, sin embargo, cumple una función decorativa».[24] Mientras tanto, en el Norte de Italia, Giovanni Marcanova, Felice Feliciano, Iacopo Bellini, utilizaban letras antiguas y nuevas en sus obras escritas, en los dibujos y en las pinturas, evocando el pasado o buscando crear congruentemente una legitimación estética entre las diferentes formas del signo gráfico y el pictórico que luego triunfarán en la Roma papal de los años Cuarenta del Quattrocento. Tampoco hay que olvidar que, a lo largo del Cinquecento, se publicaron numerosos textos de caligrafía. Ludovico degli Arrighi, Giovanni Antonio Tagliente y

Giovanni Battista Palatino, sin duda, constituyen una tríada cuya fortuna legitimará un tipo de escritura evolucionada.

Las obras de estos autores, enriquecidas con numerosos ejemplos de caligrafía de la elegante letra cancilleresca, se convierten no sólo en ejemplos normativos, sino en auténticos modelos de la revaluación estética de las formas gráficas que se habían desarrollado desde el Quattrocento en adelante. De ello da testimonio la refinada *Operina di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancelleresca*, publicada en Roma en 1522 con los elegantes grabados de Ugo da Carpi. Este manual ha sido justamente señalado como ejemplo «de ese clima cultural y artístico del primer Renacimiento».[25] La *Operina*, con mayor razón que otros escritos, puede considerarse un auténtico *vademecum* para la composición de textos de imprenta.[26]

Giovanni Battista Palatino, en la carta dedicatoria de su *Libro*, alude a la importancia de la escritura.[27] La presencia de autores como Pietro Aretino, Angelo Fiorenzuola, Claudio Tolomei, Francesco Cattani da Diacceto y de Giorgio Trissino, este último citado hasta nueve veces, así como la de editores como Blassio Palladio, Angelo Barbaro, etc. se constituye en signo evidente de esta tendencia. Por otra parte, el trabajo de Arrighi no pasó inadvertido para Trissino, el cual tuvo ocasión de anotar que aquél había superado en la elaboración de los caracteres tipográficos «al resto de los de la nueva era».[28] El juicio del literato demuestra claramente que el gusto estaba evolucionando hacia aquella forma de escritura caracterizada por «bellos caracteres» que participaban de pleno derecho no sólo en la definición de la elegancia de la lengua, sino también en aquel universo estético en continuo cambio, testigo de un interés que iba bastante más allá de un estático concepto de belleza relacionado con categorías emergentes como, por ejemplo, el cuerpo de los hombres, las arquitecturas, etc. Arrighi, sin embargo, se fija, en la carta dedicatoria al «bondadosísimo Lector», en la exi-

gencia normativa de «pretender darse algún ejemplo de escritura y regularmente formar notas y caracteres».[29] Tagliente, por el contrario, parece ofrecer otras perspectivas más decorativas ricas en «caprichos y rarezas». A pesar de las frecuentes referencias y el amplio repertorio citado de la letra cancilleresca, Tagliente conservaba todavía una gran admiración por la «letra antigua», reclamando el concepto de «mesura» típico del universo estético del Quattrocento: «La letra antigua redonda requiere de gran ingenio, de mesura y arte».[30] Las invenciones de Tagliente, comparables a las formas apreciadas de la decoración contemporánea, representan un *trait d'union*, explícito entre arte figurativo y escritura. El maestro, efectivamente, da también a la imprenta libros sobre el bordado que tuvieron gran éxito. En 1528 y en 1530 publicó el *Essempio di reccammi*, en 1530-31, el *Essemplario nuovo*.[31] Además, había colaborado en la realización de tratados de matemáticas.[32] Del interés por la *letra antigua*, todavía sobre el modelo de Pacioli, dan testimonio, aunque con presupuestos diferentes, la *Theorica et practica... de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species* (1514) de Sigismondo Fanti da Ferrara y la *Opera del modo de fare le lettere maiuscole antique con misura de circino: et rasone de penna* (1517) de Francesco Torniello da Novara. El género se puso de moda, hasta el punto de que empezaron a circular obras que, más que inspiradas en los textos de los maestros, eran promiscuas y apresuradas. Entre ellas cabe recordar el *Thesauro de scrittori*.[33] De esta obra, considerada un plagio por Vicentino (1523) resuenan también ecos en *Lo presente libro insegna la vera arte delo excellente scrivere* (1524) de Tagliante. Sin embargo, el tratado, a pesar de deformar, incluso, los modelos originales atestigua del creciente interés por este tipo de grafía. La misma inserción de caracteres exóticos, previamente presentados por Argenti, evidencia la incesante curiosidad por aquellas lenguas que, en aquellos años, evocaban hasta conteni-

dos esotéricos y simbólicos, pero también veleidades estéticas y decorativas.[34] En el Cinquecento no faltan colecciones técnicas que enseñan a afilar los instrumentos, en las que se habla también de gráfica. Un excelente testimonio de estos manuales es el *Modo da temperare le penne con le varie sorti de littere* de Vicentino (1523-1524) e *Il modo de imparare di scrivere lettera merchantescha* (1525), con grabados del maestro Eustochio. En 1540 se publicó un texto representativo del nuevo clima estilístico: *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte le sorte lettere e antiche e moderne di tutti le nazioni, con nueve regole, misure et essempi...*, dedicado al cardenal Roberto de Lenoncourt. El texto, considerado un «documento de virtuosismo, de erudición, de curiosidad», denuncia las viejas inclinaciones del literato que, por otra parte, prestó sus servicios en la corte romana para el arreglo, entre 1562 y 1563, de la lápida conmemorativa de Pío IV en la fachada externa de la Porta del Popolo en Roma. La lápida, símbolo externo del poder pontificio, provocaba, sobre el modelo de una copia clasicizante, pero bastante más monumental, un fuerte impacto estético, puesto en evidencia por la búsqueda del claroscuro.[35] Este capacidad estética de cambio de las letras se refleja también en las 'invenciones' arqueológicas de Pirro Ligorio (1510-1583), como puede verse, por ejemplo, en las lápidas colocadas en los edificios construidos *ex novo*, como el Palacio Spada (1556-1560) y el Pabellón de Pío IV en el Vaticano. Aquí las letras, puestas en relieve, adquieren una «plasticidad» hasta entonces desconocida. Mención aparte merece la forma característica que Miguel Ángel elaboró para la inscripción sobre el arco de la fachada interna de Porta Pia que se remitía a lo antiguo a través de un pronunciado clasicismo. Con Palatino se estaba produciendo una especie de estilización y las reimpresiones de la edición ampliada de 1545 demuestran su buena acogida entre un público cada vez más amplio y, además, dan testimonio de la difusión de la letra cancilleresca en el ám-

bito europeo. La gran cantidad de ediciones de los libros de modelos caligráficos del Cinquecento tardío, a veces carentes de *inventio*, corre pareja con la ruptura de los cánones del Renacimiento típica de la arquitectura, de la escultura y de la pintura. La reforma total de esa letra cancilleresca llegará de la mano de Giovan Francesco Cresci, tal como puede leerse en la obra póstuma de título muy *à la page: L'idea [...] per voler legittimamente posseder l'Arte maggiore e minore dello scrivere*… (1602). El texto fue publicado por su hijo Giovan Francesco y estaba dedicado a Federico Borromeo que, como se sabe, fue también redactor de un tratado de arte. Los caracteres estilísticos, totalmente cambiados, acentúan ahora el efecto de movimiento, de manera que encuentran un paralelismo con el arte de su tiempo y hasta con ciertos aspectos que Vasari había teorizado en *Le vite*. Cresci distingue también el diferente destino de cada uno de los modelos de escritura. De manera que sugiere la «cursiva cancilleresca» para gentilhombres y personas importantes, la 'cancilleresca corriente', por el contrario, para señores, príncipes 'importantes' y para los redactores de documentos notariales. En el *Essemplare di più sorti lettere* (1560) se exponen también todas esas normas que parecen anticipar el Barroco y que acabarán confluyendo en la epigrafía urbana con fines ideológicos. En *Il perfetto scrittore* (1571), con grabados de Francesco Aureri da Cremona, Cresci teoriza, como ya había hecho en *L'idea*, acerca de algunas opiniones expuestas por Vasari en *Le vite*, replanteando el tema de las «pasadas barbaries» en relación con las letras.[36] En el ámbito de la discusión sobre las artes, Cresci reserva a la escritura una finalidad natural, condenando su decorativismo. Los escritos de este autor adquieren, en cualquier caso, cierto espesor teórico con frecuentes alusiones al mismo Platón y generan una *querelle* con el ya viejo Palatino que, en 1566, impugnó, aunque no directamente, la obra de Cresci, en el *Compendio del gran volume*, donde, a pesar de

captar el significado estético de la nueva cancilleresca, expone su oposición frente a aquellos quequebraban la certeza de la geometría. En fin, empezaba a agrietarse el universo de la proporción sustituido por el del «artificio» [*maniera*]. Explota pues en las postrimerías del siglo, entre los autores, la vanidad de arrogarse el mérito de las invenciones de letras nuevas, aunque siguen siendo frecuentes las referencias a los modelos de Cresci. El uso de planchas de cobre, que sustituirán a los grabados en madera, tendrá un papel determinante en la modificación de las formas gráficas. Guidantonio Hercolani da Bologna dará fe de ello por primera vez en el *Essemplare utile di tutte le sorti di llettere cancelleresche correntissime* (1571). La metamorfosis del tipo redondo en el oval emparenta con la búsqueda de los «óvalos», de los elementos que empiezan a experimentarse en la arquitectura y en las artes menores, cuyo mayor reflejo se percibe en la orfebrería sacra y profana. Y hasta en los marcos de las portadas que incluyen formas gráficas, como puede verse en la de *El secretario* (1589) de Marcello Scarzini, se capta el mismo clima. En definitiva, esas formas gráficas, junto con la transformación de los contenidos y de las elecciones gramaticales y sintácticas, junto con los nuevos modelos artísticos de la mitad del Cinquecento, contribuyen a aclarar la metamorfosis del gusto en ese período todavía centrado en la comparación entre los antiguos y los viejos maestros, entre la bella apariencia y la «perfettione», con el uso o no de las «medidas, de las alturas y de las anchuras de dichos cuerpos», como una y otra vez insiste Cresci.

VII

Platónicos, neoplatónicos y herméticos: la estética del comportamiento

> … unos recitaban, otros cantaban, otros daban saltos mortales, otros se divertían andando con las manos en el suelo y con las piernas por el aire…
>
> COLLODI, *Pinocho*

Platonismo

Trazar una línea de la estética entre platonismo y hermetismo desde el Quattrocento al Cinquecento no es una cosa sencilla, no es sencilla en la medida en que estas corrientes filosóficas se entrecruzan con otras que, sin embargo, brotan a modo de riachuelos a partir de la recuperación del pensamiento tardoantiguo. Está claro, sin embargo, que el neoplatonismo del Renacimiento presenta componentes diversas y no unitarias que se refieren no sólo al tema filosófico, sino también al literario, artístico e, incluso, al social. Con frecuencia se han establecido distinciones entre las dos corrientes, la «estética» y la «realista» que parecen caracterizar el Renacimiento, pero es una idea absolutamente equivocada separar a Ariosto de Maquiavelo, a Ficino de Pico y de Patrizi y a Leon Battista Alberti de Piero della Francesca o de Pomponio Gaurico. El pensamiento de estos hombres germina a partir de una misma cepa dotada de profundas raíces, que aún alimentándose del pasado extraían su fuerza de un terreno que se ha ido haciendo cada vez más fértil por obra de estudios y descubrimientos, de la recuperación y la vuelta de lo que parecía perdido en el terreno

tanto filosófico, como literario o arqueológico. La continuación de los temas platónicos se desarrollo en cualquier caso, en Italia, desde las postrimerías del Trecento. A mitad del Quattrocento acaba creciendo tanto como para desbordar la mera discusión filosófica y llegar a constituirse en un modelo del ser, pero al mismo tiempo, experiencia vital que afectaba a los más diversos aspectos de la existencia de grupos eminentes de poder. Sin embargo, en algunos casos, incluso si no podían condicionar a otros grupos sociales de menos poder, determinan sus diferencias, los cambios y hasta las opciones en el marco de su ámbito social y económico. Creo que el interés por el platonismo y el neoplatonismo del Renacimiento debe enmarcarse también en el cuadro del solícito interés por la antigüedad clásica y sus mayores exponentes convertidos en un paradigma simbólico que pretendía resaltar las personalidades más significativas del mundo clásico en el terreno filosófico, político, literario y artístico.

A lo largo del siglo XIV las obras de Platón, a pesar de la dificultad que a veces había para leerlas, llegaron a convertirse en un símbolo tangible de la sabiduría antigua. Petrarca, por ejemplo, que nunca estuvo familiarizado ni con la filosofía platónica ni con la lengua griega, tenía en su poder un manuscrito en lengua original del filósofo, recibido de un bizantino.[1] Sin embargo, hay que tener en cuenta que, seguramente, el interés por Platón y los platónicos se basaba en el interés por la lengua griega. De hecho, los humanistas estudiaron a Platón y posteriormente a los neoplatónicos en los manuscritos en griego. En la primera mitad del siglo XV los divulgaron a través de ágiles traducciones latinas. La *República*, las *Leyes, Fedro*, llegaron a ser auténticos *best seller*. La bibliotecas más importantes, como la de Federico da Montefeltro y la de San Marcos en Florencia, reúnen los textos griegos y las traducciones realizadas por los nuevos filósofos, como las de Leonardo Bruni que tradujo del

griego el *Fedón, Fedro, Critón*, la *Apología de Sócrates* y el primer libro de las *Leyes*, la *Política* y el *Tratado de economía* de Aristóteles. Si bien es cierto que no puede dejar de reconocerse la importancia del Estagirita en la tradición filosófica, política, literaria y artística del Renacimiento, tampoco debemos minusvalorar que el interés por el modelo platónico contribuyó a definir durante decenios incluso un «estilo de vida». Hasta la segunda mitad del Cinquecento, desde el humanista al burócrata y al artista, todos persiguen un modelo platónico, tal y como puede deducirse no sólo de los numerosos títulos que llegaron a escribirse, sino también de las fuentes secundarias que se refieren a ellos, cartas, crónicas, manuales, pinturas, etc.

Recordemos también, por lo que se refiere al interés por el mundo griego, el Concilio de la Unión de las dos Iglesias que, entre 1438 y 1439, afectó a los centros más importantes de la cultura italiana: Venecia, Ferrara, Florencia y, finalmente, Roma. No sólo las obras de los antiguos llevados a Italia por los padres griegos contribuyeron al revival del mundo antiguo. Las costumbres de estas gentes anunciaron y establecieron cambios de los cuales fueron testigos los intelectuales, los detentadores del poder político, desde luego, pero también las clases populares arracimadas en torno a las iglesias, como en la catedral de Ferrara, donde llegaron a arrancar el manto púrpura del Paleólogo y agazapados en los techos florentinos miraban la triunfal entrada de los griegos que todavía se vestían a la antigua.[2] También en Florencia se agolpa la gente para ver al Paleólogo, sentado frente al Papa Eugenio IV, vestido con «una rica túnica al modo griego de bordado damasceno y tocado con un sombrero también griego». Estaba rodeado de «muchos gentilhombres […] también espléndidamente vestidos al estilo de los griegos, siendo sus vestidos circunspectos, tanto los de los prelados, como los de los seglares».[3] De manera que el pueblo, sin voz en las obras de los intelectuales, exclusivamente pendientes

de sus pares y, como mucho, de sus mecenas a los que alababan para obtener dinero y excelentes puestos en sus cortes, admiraba lleno de curiosidad aquella antigüedad, de la que apreciaba, si no el alma, al menos la superficie. Cuando el Concilio llegó a Florencia, Ficino era muy joven, pero en aquellos años Cósimo el Viejo, que había escuchado las lecciones de Giorgio Gemisto Pletón, maduró un interés más que literario por las obras de los antiguos, en la medida en que intuía su fuerza política y religiosa. El mismo Médicis, como recuerda el Canónigo, le encargó una traducción primero de Hermes y luego de Platón. De este modo Ficino vertió al latín, del griego, los primeros catorce libros del *Corpus Hermeticum* (Laur. 71, 33) luego adquiridos por Poliziano e inmediatamente traducidos por Tommaso Benci al vulgar. Este texto no se imprimió hasta 1548 por Torrentino, pero fue bastante difundido a través de la circulación del manuscrito. Entre 1480 y 1489, Ficino traduce a Porfirio y a Psello, el *De sacrificio et magia*, de Proclo y el *De Mysteris*, atribuido a Giamblico. En 1486 había terminado de traducir las *Enéadas*, a las que añadió un comentario que expuso con ocasión de algunas lecciones que impartió en las iglesias.[4] En el 87, el Canónigo había leído a Plotino en Santa María de los Ángeles ante un numeroso público, suscitando el desprecio del General camaldulense Pietro Delfini, que había visto la transformación de la iglesia en una especie de academia en la que los laicos se habían sentado en el coro y un filósofo había ocupado el puesto del sacerdote, y que una escuela de seglares había sustituido oraciones y salmodias.[5] Ficino se había basado en el comentario al *Banquete*, que conocemos en su redacción del 74-75, traduciéndolo luego al vulgar en 1475. En el 74 había ultimado la *Teología platónica*. Hacia 1484 había traducido los diálogos platónicos. Durante el período de 1480 a 1489 compuso los tres libros de *De vita*, de los cuales, el tercero, *De vita coelitus comparanda*, da cuenta de la influencia de los cielos sobre el hombre,

muy inspirado por la lectura de Plotino. Precisamente, la extensa producción de Ficino dejó huella no sólo en las obras específicamente filosóficas, sino también en las religiosas y figurativas. Si bien es cierto que muchos textos de Platón y de los neoplatónicos a los que se enfrentó Ficino ya eran conocidos y discutidos durante la Edad Media, él contribuyó a una nueva lectura y a un nuevo comentario. Personajes como Gemisto Pletón dejaron intuir que la filosofía platónica no era más que una larga cadena que desde Porfirio a Proclo y a Pitágoras, llega hasta los antiquísimos tiempos de Hermes Trimegisto y Zoroastro. Desvela así un modelo filosófico y «fabuloso», a veces inextricable que unía los diferentes niveles de una sabiduría oculta y remota para restituir al hombre la capacidad de comprender su propio *modus agendi* y sus propios objetivos.

Con justicia se ha observado que el libelo *Platonicae atque Aristotelicae et phlosophiae comparatio* de Pletón no sólo oscureció la filosofía aristotélica, sino que a un grupo de intelectuales, cansados ya de los aspectos más tradicionales de la filosofía, les hizo percibir una particular atracción en relación con algunos conceptos cubiertos por la sombra del misterio y expuestos por los filósofos antiguos. Estas ideas parecían recoger una materia revitalizante, sobre todo en la Toscana de mediados del Quattrocento y lograban conjuntar platonismo, política y religión.[6] En este fértil terreno, sacudido por los conocidos acontecimientos políticos que habían llevado a Cósimo el Viejo al poder, el platonismo, el neoplatonismo y el hermetismo no sólo encontraron una favorable acogida entre las clases dominantes de Florencia, sino que se convirtieron también en arma intelectual, un feliz ejemplo de pluralismos que alimentaban la vida cotidiana de los integrantes del gobierno y de la cultura cotidiana. No sólo los conceptos sino, incluso, los términos de los temas herméticos, platónicos y neoplatónicos rescatados de la antigüedad y revitalizados a través de una praxis filológica has-

ta ahora insólita, definieron la estética filosófica de la mitad del Quattrocento en Florencia y, desde allí, se extendieron en diferentes formas y por variados motivos, a los centros próximos y remotos: Urbino, Ferrara, Roma, Venecia, Nápoles y Milán.

La valoración y divulgación de la filosofía platónica y hermética están filtradas, por parte de Marsilio Ficino, por el conocimiento del griego que, con el tiempo fue mejorando por consejo de Landino y de Cósimo, a los que, en 1456 había presentado sus *Institutiones ad Platonicam disciplinam*. Estos, de hecho, aún apreciando el trabajo le invitaron a no divulgarlo hasta que no perfeccionara el conocimiento de la lengua y, consecuentemente, hubiese podido leer el texto en el griego de Platón. En 1463, finalmente, el filósofo tradujo el *Himno de Orfeo*, las *Argonáuticas*, los *Himnos de Homero* de Proclo y la *Teogonía* de Hesíodo, demostrando una mayor soltura con el griego. Este interés está documentado por el ms. Laur. Ashb. 1439. El léxico se basa en una sección de *Colloquia* greco-latinos, precedidos de un prólogo al que siguen 63 *capitula*. El volumen, partiendo de los *deorum nomina*, llega hasta el *De anima et virtutibus eius*. En el glosario se incluyen los términos que aclaran su conocimiento del léxico neoplatónico, como *splendor, caracter, similitudo, ingenium, phantasia, memoria*, etc.[7] Los términos, junto a los temas platonizantes, delinean no sólo las nuevas formas de pensamiento y de escritura, sino que se reflejan también en las artísticas. Ya desde su comentario al *Timeo*, Ficino pone de relieve los puntos significativos en relación con el léxico platónico que ya de por sí expresan los puntos esenciales de la filosofía. Aquí, efectivamente, describe no sólo el «cuerpo del universo», sino el *anima mundi* a través de esa relación proporcional que considera «la más bella de las relaciones». Estos elementos se convierten en una sola cosa. Como se enuncia en el *Timeo*, estos elementos son agua, aire, fuego y tierra.[8] Sobre la base de este enunciado, Ficino formula oportunas especulaciones (caps.

XX-XXIII) relacionadas con la composición del mundo con referencia al número cuatro. Siempre refiriéndose al modelo matemático enunciado en el capítulo XXIV del *Timeo* en relación con el *anima mundi*, expone la doctrina de las «perfectísimas proporciones» basada en la progresión seis, ocho, nueve, doce de los intervalos musicales, correspondientes al acorde pitagórico del que trata más ampliamente Giamblico. La fórmula de la proporción gozó de fortuna universal, hasta el punto de ser utilizada no sólo en el ámbito de la arquitectura, sino que llegó incluso a estar representada en la tablilla historiada que lleva Pitágoras en sus manos en la *Escuela de Atenas* (1509-1510) de Rafael (Ciudad del Vaticano, Stanze Vaticane). También en el *Timeo* se expone la doctrina del sumo bien que, por otro lado, está incluida en el libro VI de la *República*, en el *Parménides* y en el *Sofista*, donde se identifica el Uno con el Bien; nada, efectivamente, es más simple que la unidad o mejor que la bondad, ni la bondad es más simple que la unidad. Por eso Ficino afirma: «El Uno, por lo tanto, y el sumo Dios son ambas cosas», como, por otra parte ya había probado en su *Teología platónica*.

La idea del bien, unida a lo bello, encuentra su culminación en el comentario al *Convivio* y en la *Oratio II*, 3-4 y en la *Oratio V*. Por «bello» Ficino entiende la belleza externa que vence y atrae a los hombres, tanto si se dirija a la mente, como a la vista o al oído. Todo lo que atrae a los hombres es, efectivamente y «con justicia llamado bello».[9] Sin embargo, la belleza no se basa sólo en la proporción, sino también en la unidad misma, en lo bello de la armonía y en lo bello del esplendor. No por casualidad, en una famosa carta enviada a Giovanni Cavalcanti en 1473, lo menciona entre los asuntos que le preocupan. La belleza de los cuerpos no consiste en las sombras, sino en el esplendor y el encanto, no en el desorden amorfo, sino en la radiante armonía, no en la inerte masa carente de significado, sino en el justo número y la medidaapropiada. Parece evidente que Ficino

después de la traducción y el comentario a Plotino, formuló de manera cada vez más viva su pensamiento en relación con el concepto de belleza que le lleva, entre otras cosas, a distinguir entre la *pulchritudo* y la *res pulchrae* o, lo que es lo mismo, entre lo bello en sí y por sí y los cuerpos que, pueden ser cosas bellas, pero siempre pasajeros.[10]

En todo caso, la contemplación de la belleza lleva a buscar en las cosas esa luz divina que conduce a Dios.[11] En el pensamiento ficiniano y en relación con la idea de belleza corporal, destaca también el triduo conjunto de *ordo* (orden), *modus* (es decir, mesura, moderación) y *species* (forma) que se refleja en una acabada disposición.[12] El Canónigo insiste también en que la idea de lo bello es innata en nosotros[13] y en que se reconoce una cosa bella cuando ésta se corresponde con nuestra idea innata de lo bello. Para Ficino, además, lo bello se identifica con los colores, la luz y la voz, pero también con el «esplendor» del oro y de la plata. La referencia al *splendor,* explícita acepción neoplatónica, vivifica esa tradición que desde Pseudo-Dionisio, traducido por el mismo Ficino, llega a definir el vocabulario estético de los filósofos, pero también de los poetas entre el Quattrocento y el Cinquecento. El brillo y lo brillante, incluye no sólo la luminosidad divina, los materiales preciosos, sino también el encarnado por las bellas mujeres que trasluce en la felicidad del enamorado. Lo brillante es propio de los colores que provocan el aprecio y es propio de la «glotonería» sexual de las mujeres. La belleza para Ficino no es más que «la visibilidad de la luz interior, del arte íntimo de las cosas, del brillo de los elementos». «La teoría dela luz —recuerda Gariny las doctrinas de la belleza y del amor acaban así coincidiendo».[14]

La atracción por la armonía universal también estaba presente en los hombres de gobierno como Cósimo el Viejo que, como pone de relieve gran parte de la historiografía del Renacimiento, fijó su atención en ese oculto saber que parece ser el

parámetro de la reglamentación del universo *ab antiquo*. La fortuna del hermetismo del Quattrocento y del Cinquecento, se basó, sobre todo, en el hecho de que muchos pensaban encontrar respuesta y satisfacción en esta filosofía no sólo a sus intereses intelectuales, religiosos o políticos, sino incluso físicos, confiando al aspecto práctico de esta corriente filosófica el cuidado de los cuerpos. La idea de una «antiquísima sabiduría» unía, además, a paganos y cristianos y anunciaba, a través del mensaje de la revelación pronunciado por Hermes, la armonía del cosmos y esa revelación primigenia que reunía todas las doctrinas y la sabiduría de los hombres. Esta heterogénea literatura comprendía textos mágico-astrológicos como el *Liber Hermetis* o sapienciales como las *Chiranidi*, llenos de secretos naturales, el mismo *Corpus Hermeticum*, la *Core Cosmou* y otros fragmentos que conformaban una especie de enciclopedia que contenía los elementos esenciales de esa gnosis que traza, para aquellos que sepan interpretarla, la vía de la salvación inscrita en la desencriptación de la cosmogonía. El léxico y el modelo hermético entreveran la cultura de mediados del Quattrocento, para luego desarrollarse del todo en el Cinquecento. Salidos del mundo filosófico, se convierten en hechos contingentes de la vida cotidiana. El carácter práctico, además del carácter teórico y teológico de los escritos herméticos, favoreció la circulación en diferentes ambientes que trataron de beneficiarse y extraer ventajas del conocimiento de un saber antiquísimo pero que, en realidad, con frecuencia se alimentaba de teorías difundidas entre los siglos III y IV después de Cristo.

En cualquier caso, Ficino contribuyó al relanzamiento del *Pimander* y del *Asclepius*, cuya influencia nunca había desaparecido desde la antigüedad, recorriendo el Medioevo sobre todo gracias a la reutilización y relanzamiento que de ellos hicieron los primeros cristianos, como Lattanzio. En estas obras, así como en la posterior traducción de Giamblico llevada a cabo por

Ficino, el término *mysteria* en relación con los «misterios mosaicos» aparece, por ejemplo, en los *Commentaria* al *Pimandro*. [15] Son frecuentes las referencias al *splendor* y a las formas (*Commentaria*, III), así como el uso de los términos *pulcher, speculum, divinus logos* (cap. VI), *coelestia corpora* (cap. IX), *spirituales facti* (cap, X), *imago* (cap. XII) y, finalmente el arcano *rigeneratio mysterii*.

Los 'misterios' de Egipto

Basta incluso una mínima familiaridad con los textos de la segunda mitad del Quattrocento para percibir, en el uso del término *mysterium*, referencias a aquella oscura tiniebla que oculta no sólo el intelecto divino, sino la recóndita esencia del saber, la más escondida belleza. No es casual el hecho de que la introducción en Florencia de los *Hieroglyphica* de Horapolo en 1422, de la mano de Cristoforo Buondelmonti, favoreciera el interés, por lo demás nunca del todo desaparecido, por Egipto y sus secretos misterios. La interpretación mistérica de los signos sagrados permitía el libre pero docto acceso a un mundo en del que, en el *Asclepius*, se había señalado su muerte: «Entonces esta santísima tierra, sede de los santuarios y de los templos, estará llena de sepulcros y de muertos. Oh Egipto, Egipto, de tus cultos no quedarán más que leyendas».[16] Esta condición de admiración, de subordinación y, en definitiva, de aceptación de los misterios, llevó a cada estudioso en particular así como a grupos de estudiosos en general a reunir los tres significados relacionados con el concepto de «misterios» que, *ab antiquo*, estaba relacionado con procesos rituales, figurativos y mágicos.[17] Filósofos, literatos y artistas reconocieron en cualquier caso la importancia de la interpretación figurativa. Esto hizo crecer el interés por los símbolos y alegorías que se desarrollaron en el Cinquecento, en el marco de la heráldica, un auténtico género en sí que resolvía altas aspiraciones de los particulares, pero que caía también en el abuso por parte de quien no percibía esa sutil apropiación de las virtudes a través de las palabras y las imágenes, utilizadas de manera vulgar también por el pueblo. El uso de fórmulas e imágenes mágicas, desde finales del Quattrocento, llega a participar del estilo de vida para convertirse

en el Cinquecento en una parte integrante de ese estilo de vida. Piedras, gemas grabadas, amuletos procedentes de Oriente responden a esas exigencias que, si por un lado abren las puertas de lo oculto, por otra intentan taponar su poder. Pico, en el célebre *Heptaplus*, proporciona, en su intento de explicar los misterios filosóficos, una fórmula banal pero eficaz: que los misterios (las cosas divinas) necesitan una iniciación, «Hinc appellata mysteria: nec mysteria quae non oculta».[18] Este modelo sigue vigente en muchos autores, como el agustiniano Egidio de Viterbo (1480-1532) el cual, para todo lo concerniente a la religión cristiana se remitía a los misterios paganos. Celio Calcagnini (1479-1541) insiste en el hecho de que los misterios, aunque se divulguen, siguen siendo tales mientras no lleguen a oídos profanos. Esta capacidad de valerse de los símbolos ocultos se concreta también en el *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (1477-1558), obra literario filosófica publicada por primera vez en 1556, ilustrada con numerosas viñetas cuya indiscutible fortuna es similar a la de los *Emblemata* (1531) de Alciati (1492-1550) en la prolífica edición y producción artística de los siglos XVI y XVII.

En la imagen de la esfinge se reúnen ocultos significados a los que Pico siempre se refiere en su *Commento sopra una Canzona d'amore* de Girolamo Benivieni.[19]

Al menos en el ámbito filosófico y literario parece clara la familiaridad y el gusto por esa corriente tradición esotérica que señalaba a los egipcios como depositarios de una remota sabiduría. En el mismo contexto emergían también figuras y modelos filosóficos de un lejano Oriente que tenía su inicio no sólo en Hermes Trismegisto, sino también en Zoroastro y Ostan, por no hablar de Orfeo y de Pitágoras, durante mucho tiempo invocados y reclamados por el recuerdo a través de la lectura de los *Oráculos caldeos*, traducidos por el mismo Ficino. Estos nombres junto con el místico sonido de la escala pitagórica que

poblaba el universo sonoro y visual, la música, las «nuevas arquitecturas» y los nuevos espacios de los más importantes centros italianos, resonaban en fiestas y convites, de los cuales hoy, desgraciadamente, se ha perdido el significado político. Todo esto se insertaba plenamente en los ecos de los recuerdos cristianos que, a partir de Lattanzio, habían contribuido a celebrar los antiquísimos y píos profetas como anunciadores de la nueva religión.

Precisamente el término *pius* anima los textos de los humanistas, los de los cronistas y hasta las cartas de los enamorados, invadiendo la crítica literaria y artística y, naturalmente, el universo de las narraciones breves (*'novelle'*) y de las novelas entre el Quattrocento y el Cinquecento. Ficino hace uso de ello para explicárselo a Nicolino, obispo de Amalfi, «Quod pia sit platonica disciplina». Aquí no sólo da cuenta, en el contexto de la filosofía platónica, de las afinidades con el cristianismo, sino también se refiere a la semejanza de la doctrina platónica con la divina ley de Cristo y de Moisés, que asimila a un «mensaje más resplandeciente que los rayos de sol».[20] Además, *pius*, para Ficino es aquel que dominará los astros: «Pius dominabitur astris».[21] El mismo Ficino, además, compara la filosofía platónica con la luz del sol y afirma haber redactado un volumen dividido en diez y ocho libros en los que ha enumerado los misterios platónicos («Platonica mysteria»).[22]

Pius es el adjetivo del que normalmente se sirve el filósofo para referirse a Platón[23], con frecuencia alternándolo con el término *divus*, como se lee, entre otras muchas, en una carta enviada a Gerolamo da Cantiano, predicador del duque de Urbino.[24] «Divinos» se aplica igualmente a las Sibilas y a los Profetas.[25] «Divina» es la justicia.[26] «Divinamente» se celebraban los ritos fúnebres que Ficino recordaba junto a sus *'complatónicos'* en un banquete. A pesar de que las últimas inter-

venciones por parte de la crítica han intentado[27] redimensionar no sólo el significado, sino también la existencia de la Academia de Careggi, creo que, muy probablemente, el círculo de Ficino respetó, al menos en el lenguaje y en algunos aspectos conmemorativos, formas ceremoniales, valiéndose también de enigmas y fábulas para dar cuerpo a las «imágenes» filosóficas evocadoras de la antigüedad.

Los enigmas del Renacimiento en el ámbito de Marsilio Ficino se inspiraban, efectivamente, sobre todo, en la segunda carta de Platón (312e) que, a su vez, ya había sido comentada por Plotino en sus *Enéadas* (VII, 2; V, I, 8; VI, VII, 42), por Proclo en la *Theologia Platonica* (II, VIII) y por Gemisto Pletón (*In oracula magica Zoroastris*), cadena ésta que el Canónigo pliega a su interpretación, reconduciendo la tríada platónica, confortado por la autoridad de san Agustín y santo Tomás, así como por la de Pablo.[28] La idea de *emanatio, raptio, remeatio* será luego retomada por Pico y por Francesco Giorgio que en el ámbito del proceso de «recristianización» de los misterios utilizaron el elemento triádico, como ya se había hecho en otras direcciones para el tema de Séneca, *ratio, remeatio, congregatio* que podemos oportunamente captar en la representación del baile cósmico de las Gracias de Boticelli (*La Primavera*, Florencia, Uffizi). La teoría del enigma, es decir, la prudencia de hablar mediante enigmas defendida por Calcagnini, se unió a la del enmascaramiento, a la legitimación de la palabra con el peculiar silencio del razonamiento y de la actuación del hombre prudente[29] transfiriéndose luego al uso de los signos jeroglíficos.

Plotino, avidamente leído y comentado por Ficino, en un conocido párrafo de las *Enéadas* (V, 8) ya había señalado que los jeroglíficos egipcios eran adecuados para su uso en un texto sagrado en lugar de las letras del alfabeto. Efectivamente, el filósofo había afirmado que los egipcios, cuandopretendían tratar las cosas con sabiduría «no utilizaban letras desarrolladas

en discursos y proposiciones que representan sonidos y palabras; representan imágenes cada una de las cuales es la de una cosa diferente». En la segunda carta y acerca de la interpretación de este párrafo plotiniano se basa la discusión en torno a los jeroglíficos en el Renacimiento. Ficino entendió y comentó el párrafo de las *Enéadas* de manera ejemplar, en la medida en que explicó que los jeroglíficos se corresponden con el pensamiento divino. Para ilustrar la divina escritura de las ideas, utilizó como ejemplo la imagen de la serpiente que se muerde la cola, símbolo del tiempo, pero en la que prudentemente delega otros significados siguiendo el ejemplo de Horapolo.[30] De manera que el jeroglífico reúne todos los conceptos abarcando un amplio abanico de significados.[31] El título del breve capítulo es bastante significativo porque une los misterios divinos con el trabajo realizado por los sacerdotes egipcios que utilizaban figuras enteras, hierbas y árboles, para significar. Seguramente, esta interpretación hay que compararla con cuanto expone Giamblico en el *De mysteriis* (VII, 4 y 5). Aquí recuerda que el nombre contiene la esencia de los dioses, de su poder y de su orden, en cuanto que las palabras egipcias, contrariamente al resto, están ligadas a la naturaleza de los seres y pierden su poder cuando se traducen al idioma de los griegos. El gran paso de los humanistas consistió en cambiar el valor de la palabra escrita (Fedro, 274c-277a) por él los símbolos representados. Esta idea enraizó de tal manera que incluso en una de las novelas más conocidas del Quattrocento tardío, la *Hipnoderotomachia Poliphili*, se hace un amplio uso de ella junto a otros tipos de idiomas, «chaldeo, greco et latino» que están colocados bajo la imagen de un caballo. Un «charactere aegyptio» decora el pedestal que sustenta el obelisco del elefante; por el contrario, en la fuente del paquidermo son las muestras «escritas de letras jónicas y árabes»[32] las que ponen de manifiesto, con su carácter oculto, arcanos significados. La misteriosa forma de los je-

roglíficos se adecuaba perfectamente a señalar los enigmas. De hecho, Ficino recuerda que Pitágoras, Sócrates y Platón utilizaron los misterios divinos velados por el lenguaje figurado para proteger «modestamente» su sabiduría de la arrogancia de los sofistas y para ocultar seriamente mientras no dejaban de jugar. [33] Este interés por el carácter lúdico pero, al mismo tiempo, sagrado de los jeroglíficos no disminuyó a lo largo de todo el Cinquecento. Fue también objeto de interés por parte de tratadistas de la Reforma católica, como Paleotti, que los relacionó con lo grutesco[34], desarrollándose hasta el siglo XVII, período en el que se evidencian las contribuciones de los jesuitas Nicolaus Caussinus (*De symbolica Aegyptiorum Sapientia*, París, 1618) y Athanasius Kircher (1601-1680), que continúan con el uso simbólico y alegórico de los signos sagrados. No es ninguna casualidad que Tomaso Garzoni (1549-1589) a finales del Cinquecento, en la *Pizaza Universale*, mencione entre las diferentes profesiones la de «profesores de jeroglíficos» en el interior de su *Discorso* XXVIII dedicado a «escritores», «escribanos», «fabricantes de papel», «preparadores de plumas» y «bordadores de iniciales». Las observaciones de Garzoni sobre los misterios de los jeroglíficos, con los «cuales los egipcios explicaban simbólicamente los más nobles y sublimes conceptos de la mente», parecen bastante interesantes, en la medida en que el autor hace derivar la vieja sabiduría de los egipcios, más todavía, la considera «usurpadora», de la de los judíos que tuvieron en cautividad.[35] La elaborada lista de los profesores elaborada por Garzoni incluye a los antiguos filósofos y a los historiadores: Plotino, Filón, Clemente Alessandrino, Giamblico, Ammiano Marcellino, Lucano y Horapolo. En esta lista se ha incluido también a los «modernos», entre los que destacan los nombres de Valeriano, de Testore, de Alessandro Farra, del que menciona la historia del jeroglífico de la paloma expuesta por el literato en su *Settenario*, así como del contemporáneo Giovanni Go-

ropio Becano (Ian van Gorp), conocido como Becanus, autor de la *Opera bactenus in lucem non edita Hermathena, Hieroglyphica, Vertumnus, Gallica, Francica, Hispanica* (Amberes, Platina, 1580). Luego, en apéndice, no deja de recordar el capítulo XXV de las antiguas lecciones de Celio Rodigino y las *Lacumazioni* de Giovan Battista Egnazio (Giovan Battista Cipelli, 1473-1533).

La 'moda' hermética

La caída del imperio romano de Oriente en 1453 hizo que creciera luego el interés por el mundo griego y, más en general, por el Oriente, favoreciendo no sólo un flujo de manuscritos, sino también de objetos y hasta de costumbres en el Occidente latino. Estos testimonios y estos objetos en el momento en que alimentaron las numerosas lamentaciones acerca de la caída de Constantinopla, llegaron constituirse en símbolo cada vez más presente en Occidente.[36] El eco de este mundo, lleno de brillos y riquezas, parecía resolverse también en Occidente en el uso de vestidos espléndidos y suntuosos inspirados en la munificencia oriental. Este gusto orientalizante fue muy apreciado por los magnates florentinos que, tal y como se desprende de los numerosos ejemplos representados en las pinturas de la segunda mitad del Quattrocento, gustaban de los vestidos llamativos y de las ligeras sandalias helenizantes, así como aquellos trajes de ninfas contra los que truena el mismo Savonarola. De la fortuna de estos vestidos dan fe las crónicas que recopilan los episodios más importantes de las fiestas, como la del matrimonio de Magdalena Gonzaga con Giovanni Sforza en Pésaro (1489) durante la cual la esposa se adornó con guirnaldas al modo de una ninfa. En el norte, los exotismos también estaban de moda. El duque Galeazzo Maria Visconti recibe al emperador «vestido con una túnica de oro». Lodovico el Moro describe a su mujer Beatrice trabajando ataviada con un traje «a la turca»[37] ideado por ella. Aunque el pueblo no tiene acceso a estos refinamientos, sí es, como se ha recordado, testigo de todo ello. La población romana, atónita y curiosa, presencia, por ejemplo, el Domingo de Ramos de 1484, en tiempo del pontífice Sixto IV, la predicación hermética de Giovanni Mercurio dal

Correggio. Su amigo Lodovico Lazzarelli describe la ceremonia romana, los adornos, los vestidos, los criados, los caballos y el asno montado por el mismo Giovanni Mercurio. Como ya recordó Garin, la ceremonia de sabor hermético encuentra confirmación en obrillas de tipo mágico como, por ejemplo, en algún breve tratado anónimo.[38] El aspecto de Giovanni Mercurio tuvo que suscitar alguna curiosidad entre los asistentes, porque vestía una túnica negra, sujeta con un cinturón dorado, estaba peinado a lo nazareno y, encima llevaba una corona de espinas ensangrentada, al mismo tiempo que cubría su frente con una lámina plateada en forma de cuernos de la luna sobre la que se leía un «oráculo del Espíritu Santo […]. Este es mi hijo Pimandro, a quien yo elegí». Además, el «hombre hermético» cabalgaba sobre un caballo negro y mientras caminaba solemnemente hasta el Vaticano iba precedido y seguido por dos criados a caballo. Además de pronunciar profecías, Giovanni Mercurio se define «ángel de la Sabiduría» y «Pimandro», mientras arrojaba sobre la multitud hojas con trozos de sus discursos que iba sacando de sus alforjas. La gente que había corrido a verle sostenía dos opiniones diferentes: unos pensaban que estaba loco, otros, interpretando sus acciones como el cumplimiento de algún voto, le consideraban un profeta. Los habitantes de Bolonia, como recuerda Lazzarelli, se atuvieron más bien a la primera cuando, a instancias del Inquisidor de San Francisco, llegaron a pensar en una hoguera.[39]

El hermetismo cristianizado de finales del Quattrocento vivía su momento más creador en la trasposición iconográfica de la figura de Hermes homenajeado por dos enigmáticos personajes, identificados como Moisés y Platón. Esta especie de tríada de la Sabiduría, colocada a la entrada de la catedral de Siena, sanciona un reconocimiento objetivo del proceso de «hermetización» sobre el modelo propuesto por los antiguos Padres de la Iglesia entre las cabezas más eminentes de la *inteligencia* cris-

tiana de Siena. El *titulus* que se ha colocado a los pies del grupo reproduce un tema que tiende a aclarar los remotos orígenes de Hermes, de quien se dijo que era «contemporaneus Moyse». A los lados del grupo serpentea el cortejo de las diez Sibilas del canon de Varrón retomado por Lattanzio, también ellas testimonios de las antiguas profecías en torno al acontecimiento de la vida, de la muerte y de la resurrección de Cristo. No podemos dejar de considerar que la exhibición de todos estos profetas, más allá de significados más profundos, comporte un mensaje dirigido no sólo a un restringido público de intelectuales, sino también a toda la población que entraba en el templo tanto con ocasión de la festividad como la que lo hacía cotidianamente. De manera que se proponían modelos de antiquísimos profetas con los que comparar los nuevos.

En los ambientes culturales de la primera mitad del Cinquecento los modelos que se imponían eran totalmente diferentes: figuras de nigromantes, adivinos, charlatanes, frecuentaban asiduamente las cortes. Aquí se toleraban personajes singulares, cuyo comportamiento rompía con las reglas del buen vivir, pero que eran aceptados porque se les consideraba depositarios de secretos susceptibles de ejercer alguna influencia sobre diferentes niveles de la realidad. Hombres vestidos de oscuro, acompañados de perros negros con preciosos collares de pedrería, como en el caso de Agripa de Nettesheim, suscitaron envidia y temor por su conducta, lo mismo que algunos pintores que, sobre todo en el ámbito del manierismo, se distinguieron por su singular modo de actuar. El mismo Vasari recuerda insistentemente estas extravagancias como, por ejemplo, la de Jacopo Pontorno (1494-1556): «Hombre fantástico y solitario». De Cosimo Roselli (1439-1507), maestro de Piero di Cosimo, recuerda que «tanto se entregara a la alquimia que vivo lo consumió».[40] De Pontorno cuenta que su carácter saturnino le llevó no sólo a no cuidar de sus intereses, sino «a comer conti-

nuamente huevos duros».[41] Por otro lado, la «negritudo» llegó a convertirse en un modelo imperante. No existe 'intelectual' del Cinquecento, incluso entre los de segunda fila, que no se envuelva en la melancolía. Ripa, en su célebre *Iconologia*, describe la melancolía como una «mujer vieja, afligida y doliente».[42] En realidad, el modelo estaba muy difundido. Basta pensar el conocido grabado de Durero *Melancholia I*. Aquí, la melancolía está representada como un ser alado, sentado y coronado de eléboro, mientras que en postura meditativa, se sostiene la cara con la mano izquierda y empuña el compás con la derecha. En la misma postura está representado un personaje, luego identificado como Miguel Ángel, en la *Escuela de Atenas* (1509-1511) de Rafael[43], figura que, sin embargo, parecía expresar la alegoría de la meditación. Vasari, en las *Vite*, no olvida resaltar la melancolía de los pintores, de los cuales subraya su vida al margen de las autoridades. Lorenzo Vecchietta (1412-1480), por templo, fue «persona melancólica y solitaria».[44] Parri Spinelli (1380/90-1452) «acortó su vida porque era de naturaleza melancólica y solitaria».[45] Por lo demás, también Durero, como recuerda Melantone (1497-1560), era propenso a la melancolía. Esta conducta del artista llevado a la locura y a la depresión es explícitamente discutida por Romano Alberti en su *Trattato della nobiltà della pittura* (1585), donde afirma que «los pintores se convierten en melancólicos porque queriendo ellos imitar, necesitan retener los fantasmas fijos en su intelecto».[46]

Este interés por un mundo oculto encontró un cauce algo más complejo en la recepción de la *Cábala*, que no sólo hizo que se prestara atención a la compleja estructura del cosmos a través de las letras, sino también a través de los números, a los cuales se les atribuía un valor místico. Giovanni Pico della Mirandola (1464-1493) y, de acuerdo siempre con Garzoni, Paolo Ricci, autor de numerosas obras cabalísticas —entre ellas *De*

coelestis agricoltura (1541)— abrieron las puertas de esta antigua doctrina. A decir verdad, Garzoni distinguió, al señalar la condena de la *Cábala*, las distintas posturas por parte de la Inquisición: «La auténtica y pía es la que declara los secretos misterios de la ley [...] necesarios para la interpretación de la sagrada Escritura». Se distingue de la falsa en que se trata de una «impía Cábala, que no es otra cosa que mera invención de los Judíos». [47] La Cábala cristiana se extendió rápidamente en diferentes ámbitos, como está magistralmente probado, incluso en el figurativo por el elegante *ex libris* realizado por Durero para su patrón, el humanista Willebald Pirckheimer. Aquí se colocó el versículo del Salmo Cx, 10 (*Initium sapientiae timor Domini*), usado como lema en hebreo, en griego, en latín, de acuerdo con el principio de San Jerónimo, el cual opinaba que el hebreo era la lengua santa en la medida en que era la lengua de la creación y de la Revelación.[48]

Oculto por las imágenes de los dioses, el mensaje cabalístico penetra, según Garin[49], en el extraordinario ciclo de frescos de Vasari en Palazzo Vecchio, donde, en el apartamento privado, están representados los «dioses celestes» y los «terrenales», es decir, los Médicis. Vasari, continuando con las tesis de Cósimo Bartoli, en los *Ragionamenti*, ilustra al Gran Duque Cósimo, para quien ha reestructurado las estancias del viejo palacio, acerca del significado de los frescos. Partiendo de la castración de Saturno, define las diez potencias de Dios.[50] El texto parece entreverado por matices característicos propios del comentario de Pico a la *Canzona de amore* de Benivieni, en la que della Mirándola da cuenta del nacimiento de Venus. Lo más sorprendente es que Vasari, en el marco de los *Ragionamenti* no sólo habla de las antiguas fábulas, veladas o desveladas, sino que, además, cita al mismo Dios como el *En Soph* de los cabalistas.[51] Jeroglíficos y Cábala combinan complejos significados que suelen ser explicitados en los títulos, como puede leerse en la fa-

mosa obra de John Dee (1527-1608), *Monas Hieroglyphica mathematica cabalistica anagogiceque explicata* (1575). Numerosos autores de la segunda mitad del Cinquecento se ocupan de examinar temas cabalísticos relacionados con la simbología. Baste recordar a Giordano Bruno que en su *De monade et figura*, discute la mística de los números del uno al diez, el círculo y los polígonos hasta el decágono para comprender que la discusión sobre tales asuntos se propagara desde los centros a las provincias. Pietro Bongo de Bérgamo, por ejemplo, en 1585, publicó un tratado acerca del significado místico del número cuatro titulado *Mystica quaternarii numeri significatione*, reimpreso más tarde, en 1591, con el más sugerente título de *Numerorum mysteria... opus*. La esperanza religiosa reservada en la Cábala, como había observado Garzoni, se hacía explícita en obras que expresaban su intención de investigación, como el *Opus de arcanis Catholicae veritatis* del judeoconverso Pietro Galatino que, en 1516, dedicó esta obra al emperador Maximiliano, apasionado de los jerogñificos y de los enigmas. El texto de Galatino es bastante significativo precisamente por la defensa del *De arte cabalistica libri tres Leoni X* de Johann Reuchlin, publicado en 1517 acerca del uso de la Cábala en el ámbito cristiano. Guido Panceroli (1523-1599) no sólo elogia la misteriosa lengua hebrea, sino que la considera más profunda y bella que los mismos jeroglíficos, en cuanto que una sola palabra, una sola letra es capaz de expresar los más profundos misterios.

Todo cuanto se ha dicho evidencia un gusto en proceso de cambio que privilegia, sobre un fondo de teorías filosóficas, el perfil de hombres nuevos, todos relacionados, incluso en su participación pública, con el modelo preelegido. El príncipe, el secretario platónico, los profetas y los hombres santos, los que están heridos por una flema saturnina, artistas, intelectuales, amantes, etc., incluso las mismas figuras de los nuevos hombres de armas parecen sometidos a una tiranía comportamental for-

zada por modelos filosóficos que, de manera caleidoscópica, diseña los diferentes aspectos del vivir entre el Quattrocento y el Cinquecento.

VIII

Eros y Venus

Cantaré a la diosa augusta de la corona de oro, a la bella Afrodita.

Himnos Homéricos, VI

La mitología del Quattrocento y del Cinquecento relacionada con Venus está delimitada en el imaginario estético figurativo por dos representaciones simbólicas: el *Nacimiento de Venus* (Florencia, Galleria degli Uffizi) de Boticelli y el *Baño de Venus* (1558, Stuttgart, Staatliche Museum) de Giorgio Vasari. Más conocida la primera, gracias a la publicidad, menos conocida la segunda. Esta última parece reservada a los *voyers* de lo bello y del amor. Es un lugar común que la famosa tríada amor-fuego-Venus, desarrollada ya por Dante que la coloca en el séptimo marco del *Purgatorio* (XXVII, 127), donde se expían los pecados de lujuria, en el Renacimiento resulta vivificada a través de las sugerencias platónicas que exaltan el *trait d'union* fuego, llama y amor que ilumina la figura de Cupido con reflejos varios, acompañados unas veces de aspectos angelicales, otras demoníacos. Todo el Renacimiento se caracteriza por la indisoluble pareja Eros y Venus que, con frecuencia tomada de los textos filosóficos y de los mitógrafos, llena el universo alegórico, figurativo y emblemático del Quattrocento y del Cinquecento. No hay un solo filósofo, teólogo, literato, linaje principesco u hombre corriente que se separe de esta pareja tan execrable y temida en el ámbito religioso, aunque celebrada en la *facies* alegórica de la *charitas* cristiana. La vital celebración de Eros en el *Convivio* de Platón, por un lado, y la ecfrástica descripción de Venus en el V de los *Himnos Homéricos*, por otra, constituyen los polos alrededor de los cuales se articulan las diferentes y poliformes conjunciones de las dos divinidades. El amor, du-

rante todo el Renacimiento, se identifica con el deseo de belleza, pero también con el sentido de belleza y de su carencia. La belleza no es más que «luz de eternidad en las cosas, unificante armonía de lo múltiple»[1], partícipe, por lo tanto, de la perfecta interpretación del equilibrio del cosmos.

En el libro IV del Cortesano, se señala a Amor como el vínculo que lleva hasta el Altísimo.[2] El «vínculo» del amor descrito por Castiglione se basa en la tríada de belleza, bondad y sabiduría, que viene a constituir la explícita ostentación de las categorías estéticas del pensamiento filosófico del Renacimento, basadas en el concepto de lo «bello». Sin embargo, es justo pensar que el abstacto concepto de «amor», durante este período, encuentra su más precisa casuística de personificaciones en la imagen o forma de la diosa Venus. Amorcillos alados y danzantes, copartícipes de las fiestas populares y cortesanas, de las instalaciones teatrales y de las elitistas pinturas de las habitaciones de los príncipes, constituyen casi un *passepartout* que equilibra la altura del amor sublime, incluso en clave cristiana, con las prácticas «bajas» y cotidianas. Punto básico de la filosofía del Quattrocento y del Cinquecento es que la belleza, parte intrínseca del amor, es algo espiritual, como pone de relieve Ficinoen su escrito *De Amore*. Este amor, esta belleza participan de la vida de aquello que anima el cosmos y, sobre todo, de la unidad del ser, estableciendo un vínculo indisoluble que une los cielos a la tierra, los cuerpos a las almas.[3] En el Renacimiento, la concepción platónica (*Conv*. 207a) del amor como «deseo de poseer eternamente el bien» encuentra una salida en la *charitas* cristiana, con frecuencia fundiéndose en aspectos triádicos, pero siempre unidos por la armonía, la belleza, la bondad, que no son más que «intuición estética de la realidad».[4] De esta armonía ya había hablado Lorenzo Valla, en su *De Voluptate* (1431).[5] No era en absoluto casual que, para Ficino y para Pico, paladines en el tratamiento del amor, el primer estadio de esta afec-

ción se basara en la purificación de la pasión de los sentidos a través de la cual el hombre se unía con Dios. Por lo tanto, la Venus Urania (celeste) se celebra con gran alborozo, mientras que la Pandemica (vulgar), que a veces tiene sus puntos de contacto con la idea de amor «bestial», es condenada por pensadores como Pico della Mirandola. Esta última es a veces intuida por algún «poeta-teólogo» que canta la pasión de los sentidos y la libido que, sin embargo, justifica como motor del universo. Por lo que se refiere a la cultura filosófica del amor entre el Quattrocento y el Cinquecento, es esencial referirse, además de al *Convivio* y a *Fedro*, a la *Enéadas* (III, v, 9), en donde en una pagina muy conocida traducida por Ficino se describe la unión del alma con la mente como la forma más perfecta de Venus.

En el esplendor de la forma de Venus, a veces flexuosa, metálica, medusea, como en la obra de Botticelli, o más suave y sensual, como en la de Tiziano, la belleza del amor se realiza a través del halago de los sentidos. Con las Venus nacen sincretismos celestes ocultos a los ojos del vulgo, pero capaces de suscitar el delirio en aquellos que, a través del ojo harto de lo bello y de sus admirados atributos, que convierten en apetecible y sensual a la mujer, captan sus detalles más íntimos. Federico Luigini, por ejemplo, en su *Libro della bella donna* (1534) escribe que admira

> el nido de placer tan alegre y amoroso que, por encima de toda medida, viene a deleitar a quienes lo contemplan, si es que a los que lo contemplan se les concede esa gracia; […] Pongamos, incluso, que haya que cubrir u ocultar con un velo hecho de sutilísimos hilos, y orlado en oro y seda, porque ninguna otra cosa le sería adecuada.[6]

Quien esté acostumbrado a las imágenes femeninas del Quattrocento y del Cinquecento escondidas bajo la *facies* de Venus, no puede dejar de pensar en el velado pubis de la diosa, a veces púdicamente cubierto por un velo fino, por un pliegue, por una sombra o por las manos en forma de nicho que niegan y otorgan al mismo tiempo a la mirada del amante la «secreta joya».

Efectivamente, al amor, en la acepción platónica, nace de la visión de las cosas que inflaman el corazón, por eso la incitación de los sentidos se convertirá en trámite indispensable para el amor.

Plotino (*Enn*. III, v, 3) encuentra el origen de Eros en *orasis*, es decir, en la visión. De hecho, en el hombre, el amor se enciende a través de las formas visibles. En *Fedro* (251 a-b) se deja bien claro que el alma intuye el mensaje lanzado por lo invisible a lo visible y que se estremece en contacto con lo bello sensible.[7] El alma, casi cazadora de lo bello, reconoce a través de la belleza el valor ideal que emana de ella. El hombre, dice Platón, «puede contentarse con poseer la belleza porque no percibe nada al margen de ésta o, también, intenta poseer lo que es eterno que conduce a la salvación. El primer amor que pierde el hombre a través de la atracción de la carne es el de Afrodita Pandemia, el segundo es el de Afrodita celeste» (*Conv*. 180d-e; *Fedro* 237a). De manera que en la elaboración del mensaje platónico, encaminado no sólo a una mayor comprensión de la realidad transcendente, sino también de las formas, parece consecuente la exigencia de asignar a la belleza un lugar concreto en el mundo de lo sensible. Si la idea de lo bello está impresa en nuestro espíritu, sólo entonces, el hombre puede comprender lo que es lo bello visible y compararlo con el invisible y, finalmente, participar y obtener placer del triunfo de la idea sobre la materia.

La génesis y la discusión sobre el amor a mediados del Quattrocento arranca del pensamiento de Marsilio Ficino que, al elaborar la idea de una armonía universal, lo colocaba en el centro del universo, a modo de caja de resonancia pero, sobre todo, como motor del universo. En su comentario sobre Platón, Ficino expresa un concepto suficientemente significativo, distinguiendo los dos modos de tratar el amor en el *Banquete* y en *Fedro*.[8] Los ecos de estos conceptos parecen resonar en va-

rias obras del filósofo figlinese. De esa belleza trata en su *Libro de amore*, que la crítica considera inmediatamente posterior, si no directamente contemporáneo, al *Commentarium in Convivium Platonis de amore* (fechado en 1469 en el ms. autógrafo Vat. Lat. 7705).[9] Al retomar las fantasías platónicas expuestas en el comentario al *Banquete*, Ficino recuerda que «el amor es compañero de Venus, y que hay tantos amores como Venus», y cuenta «dos Venus acompañadas de dos amores: una es la Venus celeste, la otra es vulgar. La celeste nacida de Celio, sin madre: la vulgar nacida de Júpiter y de Dione».[10] Las potencias generadoras se traducen en la primera Venus en el deseo de contemplar, en la segunda en el deseo de generar belleza. Ficino da cuenta de estas dos Venus a Lorenzo de Pierfrancesco de' Medici en una conocida carta en la que Venus simboliza el concepto de *humanitas*, que a su vez incluye Amor, Caridad, Dignidad, Magnanimidad, Liberalidad, Magnificencia, Gracia, Modestia, Encanto y Esplendor. Venus, como elegantemente propuso Gombrich[11] en un célebre y discutido artículo, en este caso, se identifica con el concepto de *humanitas* que el joven Lorenzo tiene que abrazar para completar su cultura, a fin de llegar a lo divino a través de la belleza. A decir verdad, la epístola confunde un poco al lector desatento, en la medida en que representa a Amor como «nacido de las Gracias» y describe a Venus con acentos diferentes de la tradición clásica, juntando la alegoría moral con la astrología, de acuerdo con aquella praxis hermenéutica que el Medioevo había favorecido. Sin embargo, Ficino reserva a Venus-*humanitas* su atributo principal, es decir, la belleza: «O egregia forma, o pulchrum spectaculum». Si bienes cierto que Ficino no desdeña la belleza corporal, está pendiente de la espiritual. La belleza, para él, no es más que el *simulacrum spritualis*, tal y como deja bien claro en la famosa carta enviada a Cavalcanti en 1473, donde afirmará con decisión que «la belleza de los cuerpos no consiste en las sombras,

sino en el brillo y en el encanto».[12] Los cuerpos descritos por Ficino libran «las chispas del esplendor» y convierten en fea la materia que es fea por naturaleza.[13] Sin embargo, no todo el mundo reconoce la belleza, puesto que resulta sólo perceptible para quien ya posee la idea de esa belleza y, consecuentemente, comunica y provoca el amor por ella.[14] Esta belleza es ilusoria, pero al mismo tiempo cautivadora, puesto que «Venus es bellísima».[15]

La medalla de Pico della Mirándola (ca. 1484-1485) realizada por Niccolò di Forzore Spinelli, llamado Niccolò Fiorentino[16], en la que está representada la tríada *Pulchritudo, Amor, Voluptas*, pone de relieve la conjunción de la belleza de Venus y la de las Gracias. Aquí, las tres Gracias están dominadas por la leyenda *Chastitas Pulchritudo Amor*, donde el término *voluptas* ha sido sustituido por *chastitas*, es decir, amor, en la acepción platónico-cristiana que suscita la belleza. La opción por las Gracias, que presentaban el cuerpo desnudo para ejemplificar el concepto expresado en la medalla, era, en aquel tiempo, una innovación casi absoluta. Chastel recuerda que un grupo con las tres Gracias ya había sido pintado por Antonio Federighi entre 1470 y 1480.[17] La identificación del grupo, de acuerdo con el historiador francés, demostraba que todavía no era muy conocido. Sin embargo, ya le conocía en 1435. Alberti, en su *De pictura*, recomienda representar las Gracias de acuerdo con el modelo que podía deducirse de la teogonía de Hesíodo (907-912), pero con citas expresas sacadas del *De beneficiis* de Séneca y hasta de Pausanias (IX, XXXV, 6 ss.)[18], que era conocido en la época, tanto en Florencia como en el Véneto a donde lo había enviado Traversari a Francesco Barbaro.[19] También Filarete, en su *Trattato di architettura*, cita a las Gracias retomando casi textualmente a Alberti.[20]

Las imágenes de las Gracias escasean en el ámbito de la tradición medieval, incluso si sobreviven en los Mitógrafos. En el *Mythopraphus III*, por ejemplo, son el símbolo de la indisoluble amistad, de acuerdo con cuanto recuerda Horacio.[21] Menos rico en detalles es el *Mytopgraphus* I, que se limita a llamarlas hijas de Júpiter.[22] Por el contrario, el *Mythographus* II es algo más explícito, que las describe unidas en un especifico y simbólico nudo.[23] Marziano Capella las cita en su monumental *De nuptiis Philologiae et Mercurii* como «gratia trina» (I, I) mientras bailan y cantan junto a Pitho (la Persuasión) y la *Voluptas*, demostrando, por lo tanto, la existencia de una línea distinta de las posteriores identificaciones platonizantes.[24] Luis de Auxerre, en sus glosas a Marziano, en la estela de Giovanni Scotolas, se refiere a ellas como las muchachas que, sonriendo, caminan sin dejar de bailar una danza que simboliza la restitución del amor (*In Mart*. 4.2).[25] Por el contrario, Fulgencio se limita a recordar a las Gracias a continuación de Venus.[26] Naturalmente, los códices ilustrados garantizaron un amplia circulación de la iconografía de las tres hijas de Zeus, aunque no siempre ceñida a la tradición más clásica. Panofsky, citando a Warburg, recuerda algunos ejemplos de Mitógrafos ilustrados de los siglos XIV y XV, en los que las Gracias aparecen, desnudas o vestidas, junto a Venus y a Cupido ciego.[27] Las Gracias gozaron de un cierto éxito en el ámbito de la comunidad platónica florentina precisamente porque, en la estela del sincretismo cristiano, se prestaban para representar el principio trinitario y cualquier noción podía dividirse en base a tres principios. Dado que la inscripción de la medalla de Pico, *Pulchritudo Amor Voluptas*, aparece en el *De amore* (II, I) de Ficino y no en los escritos de Pico, Wind había agudamente relacionado este objeto con el momento de máxima admiración por parte de Pico con la filosofía del *De Amore*. La célebre frase «Amor igitur in voluptatem a pulchritudine desinit», base de la discusión Ticiana, constituye

el enigmático paradigma de la medalla que representa *Pulchritudo* como generadora de *Amor*.

Ficino, en el *De Amore*, afirma que la belleza es un medio que permite conocer a Dios, haciendo que se le ame. De modo que la contemplación de la belleza es una manera de llegar a Dios. Es sólo conocible a través de un modo triádico que desarrolla con la mente, con la vista y con el oído. Este ritmo triádico, de acuerdo con los pitagóricos, es medida de todas las cosas. La belleza está entre la bondad y la justicia, mejor dicho, nace de la bondad misma y va hacia la justicia. Si para Ficino la belleza es exclusivamente esencia espiritual (3,63), no se basa en la *proportio* de los miembros, más aún, no existe unidad alguna entre *figura* y *pulchritudo*. Amor busca esa belleza espiritual, que no es otra cosa que el esplendor del rostro de Dios. Este reluce en tres espejos que en el orden son: el ángel, el alma, el cuerpo mundano. O mejor: la mente misma del ángel, en la medida en que no está obstaculizada por elementos corporales, se refleja en sí misma, «donde ve ese rostro de Dios esculpido en su interior». Así, la gracia del rostro divino se define como belleza y la 'avidez' del ángel que la relaciona con el rostro divino es el amor. La cautivadora descripción de Ficino nos lleva a valorar la transformación del concepto de *pulchritudo* en el marco de la tradición clásico-cristiana.[28] El tema de Ficino se basaba en el ritmo triádico del orfismo reinterpretado en clave cristiana, que resurge también, como observó Wind, en la tríada lógica *species, numerus, modus*, en la tríada teológica, *Mercurio, Apolo, Venus*, o en aquella otra moral, *Veritas, Concorditas, Pulchritudo*, siempre asimiladas a las Gracias.[29] Pero es, sobre todo, en el *De amore* donde el Canónigo desarrolla un sistema triádico concatenado que siempre hace referencia a las hijas de Zeus. Aquí, efectivamente, la *pulchritudo* es naturaleza común con la virtud. No es corporal en cuanto es propia de las virtudes del alma, que son incorpóreas. Afirma Ficino: dado que lo que gusta es la

especie incorpórea, lo que gusta es grato y también bello. Además, la belleza, advierte el Canónigo, no se basa en los principio clásicos de *commensuratio, proportio* y en la adecuado uso de los colores. Como ya ha quedado dicho, no es más que el brillo del rostro divino. A decir verdad, estas ideas no eran de Ficino, que se había limitado a resumirlas casi íntegramente de las *Enéadas*, donde Plotino teorizaba la idea de la visión de la belleza.[30] Sobre el amor de Venus, Pico della Mirandola había escrito el citado *Commento... sopra una Canzona de amore composta da Girolamo Benivieni*, que no fue publicado hasta 1519 por Biagio Bonaccorsi, aunque su redacción se había interrumpido a finales del 87. El intento era relacionar el trabajo con el *Banquete Platónico*, en cuya 'teología poética' ya se había fijado Ficino.

El texto se revela importante por los diferentes significados atribuidos «a Venus, a la Belleza y al amor en una auténtica visión cosmogónica de los mitos clásicos». Pico relaciona explícitamente la belleza con la armonía con la que se dice que «Dios, con armónico y musical temperamento ha compuesto todo el mundo».[31]

La belleza es propia de las cosas visibles, «así como armonía lo es de las cosas audibles y es a esta y a aquella belleza a cuyo deseo llamamos amor». Pero el amor nace de una sola potencia cognoscitiva «es decir, del rostro […] uno corporal y otro incorpóreo»: el primero «es el que comúnmente llamamos rostro […], el otro es esa posibilidad del alma por la que en algún momento se dijo de nosotros que teníamos algún parecido con los ángeles».[32]

El texto de Pico, en cualquier caso, debe entenderse como una oda a la exposición sistemática, aunque oscurecida por velos teológicos, del concepto de belleza. Incluso las Gracias participan con más fuerza en la idea de la belleza 'completamente intelectual' de Venus, como evidencia en las *Conclusiones*: «qui prufunde et intellectualiter divisionem unitatis Venereae in tri-

nitatis Graciarum».[33] Las Gracias se convierten en algo más que propiedad de la belleza ideal: Virilidad, Alegría, Esplendor traducen sus significados incluso en sus cambiantes gestos.[34] En el comentario, Pico describe a Venus tanto como Armonía como Belleza del universo. Al mismo tiempo, la diosa es también explícita realidad de la belleza visible, es madre del amor que nace a partir de la visión. Venus, Eros y las Gracias encuentran amplio eco figurativo en el ámbito del mundo de las imágenes del Quattrocento. El Amor vendado que el Medioevo había expulsado abandonando la tradición clásica, es otra vez propuesto por los artistas del Renacimiento carente de ese atributo, cuando retoman el pensamiento neoplatónico que hace a Eros partícipe de la visión. Con todo derecho, Panofsky recuerda, sin embargo, que los redactores de textos relativos al amor, a veces, basaron sus argumentaciones no sólo en consideraciones filosóficas, sino también en otras de tipo arqueológico.[35] «De la ceguera no se hace mención alguna», afirma Mario Equicola (ca. 1470-1525) en su famoso tratado *De natura de amore*.[36] Eros se nos muestra casi siempre como un joven o un pequeño Cupido alado que con frecuencia representa la idea de la superioridad del Amor sacro sobre el Amor profano. Ficino ya mencionaba esta tradición iconográfica en su *De Amore*, donde describe a Eros como «viril, audaz, feroz, vehemente, cálido, sagaz, predador, […] estudioso de la prudencia, […] encantador, provocador del mal de ojo, flaco y escuálido».[37] Además, Amor es «incendio y ardor que nace de la oscuridad anterior y de la chispa».[38] Sin embargo, también en el ámbito de la acepción neoplatónica encuentra apoyo la representación de Cupido vendado, como en el célebre cuadro de la *Primavera* de Botticelli. En este tipo de representación puede señalarse «el gran demonio» que, de acuerdo con Ficino impulsa a engendrar hijos. Dado que el Amor de Botticelli apunta su flecha hacia las Gracias, hace pensar en el Eros descrito por Pico en sus

Conclusiones: «Orfeo dice que el Amor no tiene ojos porque está por encima del intelecto».[39] Sin embargo, la interpretación de los dos Amores descritos por Ficino parece volver en la pintura de Tiziano de la Galleria Borghese, en la que encontramos, junto a Venus, dos figuras femeninas que llevan respectivamente un arco y flechas, dos Cupidos, uno de ellos con los ojos bien abiertos y el otro en el momento en que es velado por la diosa.[40] Un buen ejemplo de Cupido sin vendas, en apoyo de las teorías neoplatónicas, lo encontramos en la pintura de Cranach el Viejo, que lo representa en el acto de quitarse el velo de los ojos. El muchacho es alado y se apoya en un libro en cuyo dorso puede leerse «Platonis Opera» mientras empuña una flecha en su mano izquierda y con la derecha se quita el velo. De esta tradición da testimonio el grabado que ilustra la edición de los *Symbolicarum quaestionum... libri quinque* de Aquiles Bocchi (1574). Aquí el Amor platónico está representado por un bello joven alado provisto de antorchas en el momento de poner en fuga al pequeño Eros que podríamos considerar la personificación de *Ludus*, el otro compañero, a partir de la Edad Media, de *Amor*. Testimonio de este interés por el amor lo constituye también la *Venus* de Lorenzo el Magnífico, inserta en el repertorio de las bajas danzas de Guglielmo Ebreo.[41] Del amor carnal, del placer suscitado no sólo por la visión de la belleza, sino también por los abrazos y por el «gran placer» de la «boca entreabierta mientras los amantes beben el aliento dulcemente oloroso» es vivo y conmovedor testimonio la bella oda *In puellam suam*, de Poliziano que, por el entrecruzarse de los diferentes temas constituye un verdadero modelo de la poesía amorosa de las postrimerías del Quattrocento.[42]

De manera que la belleza es un bien rico en valores, tal y como sostiene Valla en su *De voluptate*: «Aquel que no aprecia la belleza es ciego del alma o del cuerpo y si tiene ojos debería ser privado de ellos, ya que no se da cuenta de que los tiene».[43] La

concepción cristiana del amor en el Renacimiento expresa estos conceptos, puesto que se entiende como expresión positiva y perfección del ser: cuanto más perfecto es el individuo, más ama. La *Charitas* cristiana se justifica en la medida en que junto con el *Eros* platónico se une al plano de lo divino, que avala su movimiento transcendente. El Amor, infinita potencia inmanente de todos los seres, se potencia, como decía Ficino, a través del *furor*. No por casualidad Giordano Bruno en su *De gli eroici furore* (dial. II), señala como aspiración amorosa el heroico furor que empuja al hombre más allá de todo límite vinculante.

«*Bésame con los besos de tu boca*»

Entre 1544 y 1545, Bronzino (1503-1572) realizó uno de los cuadros más inquietantes del Eros del Renacimiento. La pintura está descrita por Vasari como una «obra de singular belleza» enviada a Francisco I[44], Vasari no cita a todos los personajes que pueblan el cuadro, como el Tiempo, por ejemplo. De ahí que algunos teóricos hayan hablado del error del teórico aretino, comparando el cuadro con otro ejemplar de *Venus y Cupido*, también de Bronzino, conservado en la Galleria Colonna, con un tema muy parecido al del Szepinüveszeti Múseum de Buda. El tema, sin embargo, aunque con distinta perspectiva, representa la celebración del *eros*. El pecaminoso beso entre Venus y Cupido que, de acuerdo con lo que dicen algunos, altera el original, encuentra su referente en ese otro bastante más trabajado de Venus y Cupido (1533) de Pontormo (Florencia, Accademia), inspirado en un boceto de Miguel Ángel. Aquí parece como si el *eros* se explicara a través de la teatral exaltación de la «muerte a besos» que los cabalistas ya habían definido para llegar luego a una nueva resurrección. La boca entreabierta de Venus, que empuña una flecha en su mano derecha y una manzana en la izquierda, dejando al descubierto el pubis en su atrevida epifanía, descansan en la acción de Eros que acaricia el pezón de Venus, como si pretendiera señalar la generación y la copia de la naturaleza. Una Venus, ésta, decididamente caracterizada por la terrestre sensualidad que encuentra incluso nexos con Opi, con frecuencia representada con la *facies* de Diana de Éfeso, la de las cien ubres. Seguramente, la obra denuncia desde el punto de vista estético esa tensión que en los tratados de amor encontraba el alimento del que se nutrían aquellas pinturas destinadas a un público enfermo de *voyerismo* intelectual y,

al mismo tiempo, carnal. Sin embargo, no hay que olvidar que en la *Antología griega* se incluía un idilio del poeta Mosco titulado *Amor fugitivus*, en el que Venus, con ocasión del retorno del hijo, habla de un beso y de otra recompensa pero, sobre todo, del veneno morboso de los besos de Eros: «en sus infectos labios ocultar suele / Letal veneno, del que sus infectos besos / están llenos».[45] El texto, traducido al latín por Poliziano y al vulgar por Beninvieni, gozó de amplia fortuna, hasta el punto de ser utilizado por Varchi ensus lecciones de Padua en la *Accademia degli Infiammati* e impreso como apéndice a una lección leída por Petrarca alrededor de 1539.[46] Varchi, inspirándose en el *Trionfo d'Amore*, sugiere numerosos detalles iconográficos para pintar a Amor adecuadamente, indicando, de manera explícita, que carece de la venda y que, lo mismo que existen dos Venus, existe también un Amor vulgar y otro celeste. Los pintores del Cinquecento, poniendo de relieve la belleza artificial y equívoca del dios niño, dan cumplida cuenta de los minuciosos detalles de la iconografía de Amor. A decir verdad, la discusión acerca del amor en este siglo se hizo más densa y variada de cuanto Ficino y Pico habían expuesto un siglo antes, alimentando filosofía, teología, literatura y pintura. El *De natura d'Amore* (1525), de Mario Equicola, constituye un claro ejemplo de este tipo de literatura. De esta obra se llegaron a imprimir hasta catorce ediciones, sin contar las traducciones al francés y, probablemente, al español.[47] Otros ejemplos son los escritos de Francesco Cattani da Diacceto (1466-1522), el *De harmonia mundi totius, cantica tua* (1525), de Francesco Giorgio Veneto (1469-1540), los *Asolani* (1501) de Pietro Bembo (1470-1547), los *Dialoghi d'Amore* (1535), de Leone Ebreo (1460-1520), el *Raverta* (1544), de Giuseppe Betussi (1515-1575), el *Delle infinità d'amore* (1547) de Tullia d'Aragona (1510-1567). Estas obras nos hacen comprender que el universo literario-filosófico del Cinquecento, así como el figurativo, estaba permeado por las

discusiones sobre el amor que, trascendiendo la teoría, entreveran los diferentes niveles de la realidad, hasta el punto de convertirse en un «residuo» aparentemente inconsistente, un punto de referencia en el marco de la *Pirotechnia* de Vanoccio Biringucci. Aquí, el «fuego del amor» parece que sobreentiende consideraciones más ocultas que, a partir de la alquimia, podrían relacionarse con aspectos religiosos y políticos.[48]

Será precisamente Francesco da Diacceto, gran admirador de Ficino, quien exalte el concepto triádico de unidad, armonía y orden como raíz de la belleza, cuya esencia viene dada por la «bondad». Como Ficino, Diacceto discrepa acerca del aspecto visual de la belleza, que no es otra cosa que el sello de lo divino. Para Betussi «Dios es la suma belleza y el todo»[49], dejando percibir la difusión del platonismo cristiano que todo lo plasma y todo lo conforma. En los tratados de amor del Cinquecento emerge con fuerza el tema de la belleza que ya había sido tratado por Platón en el *Banquete* (XXV) y por Plotino en las *Enéadas* (III, v, 1). Para Platón la belleza no es más que «el reflejo y la sombra de la belleza de la idea». Para Plotino, lo bello es relativo y en cualquier caso connatural mientras que la naturaleza de las cosas permanece. Por el contrario, Aristóteles definía la belleza a través del concepto de proporción entre las distintas partes del cuerpo. Sobre la coincidencia de estas consideraciones en el Cinquecento se desarrolla una idea de lo bello inspirada en las categorías clásicas y al mismo tiempo superadora de esas mismas categorías. Se fijan los cánones de bellezas sofisticadas y distintas de los rubios cabellos.[50] Incluso el cuerpo en esta *aurea mediocritas*, toma consistencia a través del pecho carnoso cuyo modelo son «pequeñas manzanas, redondos, duros y tersos, palpitantes como hartos de estar oprimidos y encerrados bajo el vestido». El juicio de Firenzuola acerca de las mujeres puede compararse con todo lo que Rafael, en 1516, expone a Castiglione en la famosa carta, en la que hablando de la belle-

za de las mujeres denuncia no sólo la falta de buenos jueces, sino también la de bellas mujeres y, consecuentemente, asigna el peso de la valoración a la «idea» que proviene de la mente.[51] Ambos juicios parecen basados en diferentes tipos de experiencia, pero uno y otro aplican criterios selectivos. El primero selecciona cada una de las partes que componen la unidad y aplica distinciones sobre aquello que parece conferir más belleza a la unidad misma. El segundo determina la idea de belleza que, como sugiere Panofsky, le llegaba de la «suma de las experiencias sensibles», las cuales, de alguna manera, se transformarían en «íntima imagen espiritual».[52] Estos ideales estéticos propuestos por Firenzuola, pero también por Luigini, gozaron de amplio respaldo entre los contemporáneos: si tomaban modelos de la vida, la vida también tomaba modelos de ellos. No es casual que Brunoro Zampeschi recuerde que en Venecia «no sólo todas las gentildamas, sino también las de la plebe, utilizan toda clase de industria para teñirse de rubio los cabellos, porque así es como les gustan a sus maridos y a todos los demás».[53] Este modelo ideal lo encontramos en la pintura del Cinquecento veneciano. Aquí están pintadas, sobre todo, rubias ligeramente entradas encarnes, algo fláccidas que representan tanto a mujeres de la nobleza como a diosas, ninfas o santas. Junto a este tipo está el más frío y viril modelo florentino que, si bien es cierto que exalta la belleza del cuerpo desnudo del *David* de Miguel Ángel, también se siente atraído por la fría belleza de Lucrezia Panciatichi de Broncino, en donde puede percibirse cómo la noble dama mantiene las distancias con el amor terrenal. En el Cinquecento la belleza se percibe como una mezcla de corporal y espiritual. Firenzuola, en sus *Discorsi*, entre las condiciones necesarias de la belleza, ponía la ligereza y la «gracilidad», aunque no dejaba de llamar la atención sobre la hermosura y la venerabilidad, categorías que, como muy bien subraya Lorenzetti, superan la regla aristotélica y la mayoría de

las veces están «entre los límites de las cosas materiales». Por lo tanto, la belleza inmediata surge del cuerpo y atrae también y sobre todo por sus cualidades morales, como se lee, por ejemplo, en *Bella donna* de Luigini, donde exalta tales prerrogativas. Por otro lado, la diversidad de la materia proporciona a los cuerpos una belleza propia y, en la medida en que no hay ninguna cosa igual a otra, como afirma Nicolò Vito di Gozze, «no todos los hombres gustan de la misma belleza».[54] Incluso lo que no es bello puede ser amado, como afirma Flaminio Nobili en *Il Trattato dell'amor Humano*, impreso en Lucca en 1567. En este contexto se acaba desarrollando cada vez más el interés por la gracia y la discusión sobre la posibilidad de que la belleza pueda carecer de ella.

Benedetto Varchi escribió una breve composición titulada *Libro della beltà e grazia*, dedicada a monseñor León Orsini, obispo de Frejus y fundador de la Accademia degli Infiammati, para aclarar sus dudas con respecto a la relación entre gracia y belleza. Se pregunta, efectivamente, si puede aquélla existir sin la belleza y si es más «deseable» una que otra. Evidencia, por lo tanto, de que la belleza, siendo «naturaleza corporal es una gracia que place y mueve al amor». De hecho, sostiene que allí donde «hay belleza, hay gracia».[55] En su definición de la idea de belleza parte, en cualquier caso, del concepto aristotélico de acuerdo con el cual la belleza está basada en «la debida proporción y correspondencia de todos los miembros».[56] Retoma además el pensamiento ya expuesto por Pico que, cuando describe la belleza de los cuerpos, la considera basada en la «disposición material del cuerpo, la cual consiste en la debida cantidad de sus partes y en su correspondiente calidad».[57] Pietro Bembo, cuando habla de la belleza, también se fija en el concepto de que no se trata más «que de una gracia que nace de la proporción y la adecuación, de la armonía en las cosas».[58] En términos parecidos se expresa Castiglione en su *Cortesano* y,

sobre todo, Leone Ebreo que afirma que la belleza «es la proporción de las partes con el todo y la adecuación del todo con aquellas». En esta dinámica, que relaciona las proporciones con Venus y la belleza a la gracia, va a tener lugar esa fractura perfectamente expresada por Vasari que a la «regla» opone «una excepción que sin ser parte de la regla, estuviera en la regla ordenada».[59] Vasari hablará luego de «graciosísima» gracia y no dejará de introducir también el lema de la «ligereza». De entre los cánones ofrecidos por la naturaleza, maestra del orden, el artista, por su parte, puede elegir lo que hay de más bello y, consecuentemente, darle forma a través de la idea que se ha configurado en su mente. Así, el artista, saliéndose de la mesura, llega a «artificializar» la «tosca» verdad natural para alcanzar la gracia y la ligereza.[60] De modo que, en el Manierismo, el concepto de «bello» supera al de 'naturaleza'. En esta dimensión también toman cuerpo, en el ámbito literario y figurativo, esas discrepancias sobre lo bello que en el Cinquecento van a constituirse como el debate entre fealdad y belleza para llegar, finalmente, hasta el interior de la interpretación del tiempo. Francesco Bocchi, tratando de la belleza del *San Giorgio* de Donatello, se sirve del concepto aristotélico de proporción, comparando la belleza de la joven Elena con la pérdida de esta cualidad cuando «llega a vieja […] con el rostro lleno de arrugas y la piel fláccida en el espejo». Del mismo modo recordaba Petrarca su angustia pensando en el envejecimiento de Laura.[61] La pérdida de la belleza por parte de Elena puede equipararse a las treinta peculiaridades de la belleza que en la segunda mitad del Cinquecento se basan en la comparación de colores, medidas y proporciones que comprenden todas las peculiaridades fisonómicas que van desde los acoplamientos entre blanco y rojo, corto y estrecho, gordo y pequeño, exaltando en esta comparación la pluralidad de las características que convierten un cuerpo en bello. Tasso va a describir luego, en términos cauti-

vadores, el bello rostro, el bello cuerpo pesado, pero agraciado: «Ella era de gran estatura, proporcionadísima en su persona, rubia y blanca y todallena de sustancia y de gracia en el rostro y en sus movimientos».[62] Esta «sustancia» del cuerpo, junto a la gracia del rostro explican felizmente la fortuna de la mujer de rasgos suaves y seductora en la segunda mitad del Cinquecento en contraposición al cuerpo «enjuto y divino» de los hombres que se despliega en la poética lírica y figurativa de Miguel Ángel.[63] El artista-poeta que obtiene su inspiración en la «fuerza de un bello rostro» afirma vigorosamente que la belleza terrena no es más que el «mortal velo» a través del cual reconocemos la divina gracia que «amamos y debemos amar sólo en la medida en que refleja lo divino».[64] La atracción por el *eros* platónico por parte del artista parece concretarse, en este caso, en la atracción por la forma que se realza de acuerdo con el modelo intelectual de la materia «en bruto».[65]

La unión de la belleza con el bien se explicita también en la fusión cósmica del universo como perfectamente subraya Castiglione en el IV libro del *Cortesano*, donde explica que la belleza, naciendo como nace de Dios, «es como un círculo cuyo centro es la bondad […] y que esta belleza interior es fácilmente reconocible por los aspectos fisonómicos […]. Los buenos fisonomistas —y no por casualidadcon frecuencia saben de las costumbres y hasta de los pensamientos de los hombres a partir del rostro».[66] De esta belleza participa el universo: «el cielo redondo», la bella tierra, el bello mar, los bellos ríos, los bellos pueblos, los bellos bosques, los bellos jardines, las bellas ciudades, los bellos templos, las casas, los ejércitos obtienen su ornamento de «esta graciosa y sagrada belleza». De una visión estética del universo trata Leone Ebreo, el cual dirigiéndose a Sofía (la Sabiduría) afirma que la belleza «corporal es sombra e imagen de la espiritual y por el cuerpo participada, tal y como al mundo corporal proporciona el brillo del mundo espiritual; y

puede verse que la belleza de los cuerpos no procede del carácter corpóreo o de su propia materia». Al mismo nivel se coloca Betussi que deja bien claro que Dios no es

> belleza primera, sino más bien origen y creador, sin dependencia alguna de su auténtica belleza, que es su suma sabiduría […] De ahí que su sabiduría, sólo en ella misma originada, convierte en bello el todo.[67]

El siglo finaliza con el nudo amoroso previsto por Giordano bruno en *De gli eroici furori*, donde, a pesar de remitirse a la tradición platónica, se desvincula de ella haciendo que parezca titánico el poder del hombre que actúa «en la infinidad del mundo» y en el amor que «deseando la belleza del todo es nudo universal de las cosas». Pregona, por tanto, una innovadora visión de la bondad y de la belleza.[68] Esta «Diana desnuda» engarza perfectamente con la invidente moda del *eros de la beauté froide*, encarnado por la Diana de Poitiers, cuya imagen desnuda en forma de aquella de la diosa sustituye en algunos aspectos a la de Venus, según el modelo virgiliano: «Virginis os habitunque ferens et virgines arma spartanas» (*Eneida*, I, 315). Este modelo ambiguo y separado del *eros* común acaba siendo sublimado en el ámbito del lenguaje artístico en la *Diana d'Anet* (1554, París, Louvre), donde la diosa se representa en un distante abrazo al ciervo, símbolo, al mismo tiempo, de la perfección y de la inaccesibilidad de la diosa.[69]

IX

La estética de los cielos: imágenes y formas

> Aquel astro camina ahora por el celeste arco, Y a cada paso en derredor le cerca Danzante hilera de planetas…
>
> REMIGIO DEL GROSSO, *L'origine dei pianeti*

El «manto» celeste repleto de fábulas, variado y tachonado de estrellas transformadas en animales y monstruos, dispuestas en un orden divino, constituye uno de los puntos más significativos de la discusión teológica y científica, con frecuencia indistinguible de las categorías estéticas. Por otra parte, tampoco la astrología se aleja de las prácticas mágicas que pretenden actuar sobre los diferentes niveles de la realidad, con frecuencia favoreciendo emparejamientos monstruosos y productos diabólicos.[1] Estas sugerencias traducen las imágenes del *Liber Vaccae* y del *Picatrix*, el célebre manual mágico que tanto influyó en las «fantasías» de Marsilio Ficino y sus seguidores. Efectivamente, el platónico figlinese se nutre de estas imágenes que, en su *De vita triplici comparanda*, así como en muchos otros escritos, se complace hablando de esas simetrías que dibujan zoomórficamente los mapas de los cielos, como anota en *El libro dell'amore*.[2] La «forma» de los astros induce a una especie de percepción estética. Es el caso, por ejemplo, de las cartas celestes, en donde las estrellas se convierten en auténticos animales, como en el célebre mapa encargado por Johannes Stabius a Conrad Heinfogel y dibujado por Alberto Durero en 1515, que en realidad se había servido del manuscrito vienés 5415 (Wien, Nationalbibliothek, ca. 1435).[3] De manera que parece plausible colocar los aspectos que connotan los astros durante el Renacimiento en el marco de esa valoración estética que interpreta los diferentes niveles del universo como un momento de reflexión

del espíritu, de complacencia de la mente que induce a la apreciación incondicional de constelaciones y planetas por la multiplicidad de las formas que asumen y por sus rutilantes destellos. Esta acepción tan amplia y parcialmente poética de la belleza del firmamento se corresponde con algunos aspectos técnico-literarios que designan la materia celeste. En los tratados de astrología, efectivamente, aparecen términos que con todo derecho pueden formar parte de la terminología de la estética. Así, a propósito de las estrellas, nos encontramos con palabras como *compositio, venustas, temperancia, armonia*, pero sobre todo, *imago, figura, forma, species, fabula, symmetria*. Sobre todas estas categorías prevalece la *venustas*, que incluye la idea de armonía celeste, expresión esta de la perfecta disposición de los astros. Tampoco faltan, en la prosa astrológica, términos como *reflectiones, umbra, color*, este último para indicar la naturaleza del cuerpo en relación con el color de los planetas de acuerdo con diversas tradiciones. Como recuerda Pico, Albumasar atribuye al lúgubre Saturno el color más oscuro, a Marte el rojo, a la Luna el blanco, mientras que en la tradición clásica Saturno es blanco, Júpiter claro, Venus parpadeante cuando está en el ámbito de Lucifer y brillante en el Véspero, Mercurio radiante, Entre todos estos brillos celestes condenados por Albumasar, que niega a la doctrina de los colores toda posibilidad, toman cuerpo también las cualidades de los cuerpos astrales. En Saturno se alterna el frío con el calor y por ello, dado que estas cualidades impiden la vida, se llega a la conclusión de que Saturno es una estrella maléfica e infeliz, doctrina a la que se oponen muchos filósofos.[4] En estas observaciones se percibe casi una especie de fisiognómica celeste que define no sólo las formas y las proporciones, sino también las inclinaciones que determinan el respecto y la vida de los hombres.

No debe olvidarse que ya a principios del Quattrocento, Vergerio (1368-1444), en su *De ingenius moribus et liberalibus Stu-*

dies adulescientiae (ca. 1402) se había referido a la ciencia de los astros no sólo como cosa útil, sino también bella.[5]

En esta belleza extraordinaria de formas «tachonadas de luces», animadas por fábulas, se han fijado numerosos pensadores, entre ellos Ficino que, indudablemente, contribuye con su visionaria interpretación de los cielos, a conformar una estética astrológica, cuya fortuna va a prosperar a pesar de la existencia de hombres como Martín Del Río.

Estas antiguas fábulas llegan a confundirse con modelos matemático-semiológicos de los cuales Pico, condenándolos, traza un severo perfil, recordando que los astrónomos observaron la división y los límites de los signos «como si fueran prescripciones de las leyes de la naturaleza» y resaltando los errores potencialmente cometidos por los mismos astrólogos. Malentendidos basados en posiciones sin más apoyo que el arbitrio de quien calculaba, lo mismo que la otra división fundamental del zodiaco en doce constelaciones.[6] Este aspecto matemático presente *ab antiquo* en la astrología, sobre todo por lo que se refiere a los geneáticos, había hecho considerar esa técnica como una *máthesis* que, por otra parte, ya había sido impugnada por Sesto Empirico en el *Adversus matemáticos* y luego por el primer Ficino en la *Disputatio contra indicium astrologorum* (ante 1477).[7]

La tradición platónica había enseñado a leer en la realidad algunos elementos simbólicos que aludían y remitían a otras cosas; por eso, como observa Garin, Ficino había visto en el universo no tanto el cuerpo como el alma.[8] El primer Ficino, en su *Disputatio*, ya discute negativamente acerca de la inteligencia de las estrellas, aunque, luego, más tarde, variará su posición en el *De vita* (III, 1). Ficino trata de definir la imagen de este universo animado, interpretándola como una imitación los más cercana al cielo, «añadiendo los colores de las tres Gracias,

es decir, el verde, el oro y el azul zafiro y de las estrellas de oro» (III, 19). La tradición astrológica se llenó de la teoría de las imágenes, decididamente relacionada con aspectos matemáticos. De estas formas celestes en continuo devenir, aunque fijas en su determinismo, ofrece una tardía pero eficaz síntesis Gerolamo Vitali.[9] Este compara las imágenes de los cielos con las constelaciones, grupos de estrellas y estrellas fijas, explicando igualmente cada una de las imágenes del Zodiaco, cuya forma y características no sólo define, sino también su recíproca relación con la fisiognómica de los hombres nacidos bajo el mismo signo. De modo que las imágenes llenan el universo astrológico confundiéndose con la doctrina de los talismanes, de los cuales Ficino recuerda formas y colores.[10] Ficino ofrece una amplia muestra de estas imágenes, «que solían fabricar los sabios de la antigüedad» (*De vita*, III, 13) poniendo en evidencia su demoníaca eficacia, ampliada por los olores y los colores de sus vapores. La operación mágica, llevada a cabo tras la huella de *auctoritates* como Tolomeo, Haly, Hahamed y Giamblico, evidencia ya en Ficino una particular interés por las metáforas de las formas que de aquí a poco admirará Giordano Bruno en su rompedora prosa, tanto en latín como en vulgar, destinada a dar cuenta del mundo superior e inferior, entremezclando ambos niveles en un laberíntico itinerario estético basado en temas platónicos, ficinianos y herméticos.

Autores como Cicerón y Lucrecio ya dieron explicaciones de la multiplicidad de los conceptos de forma a partir lo antiguo. Pero será a Lorenzo Valla a quien le corresponda el mérito de haber proporcionado en el Renacimiento, con refinada elegancia, la definición de *materia, forma* y *compositio* en el libro I de las *Disputationes dialecticae*, donde trata de la imposibilidad de dividir forma y materia, como en el caso de una manzana.[11] En el lenguaje de la crítica de arte del Cinquecento se hace amplio uso del término «forma» y de la variedades de su utilización

metafórica que, con frecuencia, lo relaciona con los conceptos de «imagen», «figura», «pertenencia», incluso cuando, a menudo, «forma», como recuerda Paleotti, va a encontrar consistencia sobre todo en la interpretación de la imagen interior del artista.[12] Para Lomazzo, las formas exteriores deben ser conocidas para poder representar ordenadamente «todo aquello que puede caer en lo imaginativo o puede ser visto por los ojos».[13] En el terreno de la discusión estética, es mérito de Varchi (ca. 1543) el haber señalado a la «gracia como hija de la forma»: «Esa belleza a la que nosotros llamamos gracia no nace de los cuerpos ni de la materia, la cual es por su naturaleza feísima, sino que nace de la forma, que le proporciona todas aquellas perfecciones que se encuentran en ella».[14]

Con todo derecho podemos sospechar que el uso y abuso del concepto de «forma» en el terreno de los tratados de arte, a veces puede relacionarse con los picos más altos del pensamiento filosófico, hasta el punto de que no escapan a esta perspectiva los múltiples temas de Giordano Bruno relativos al concepto de «forma», a veces ligados a las categorías ficinianas o al lenguaje crítico contemporáneo, con frecuencia superándolo. Corresponde, por tanto, analizar de manera más atenta el uso de tal concepto en la obra del Nolano, en la medida en que no sólo se alimenta de los modelos extraídos de Ficino, sino también de ese complejo mundo del Cinquecento que, a través del mito, vehiculaba conceptos e ideas.

Formas celestes y terrestres en la obra de Giordano Bruno

El sustantivo «forma», en griego *schéma, eidos, morfé*, en latín, *forma, species*, como es sabido, ha asumido en el ámbito filosófico diferentes significados, a partir del gnoseológico, ontológico y estético. En la obra italiana y latina de Bruno, el término discurre en distintas direcciones a partir de su definición en *De la causa principio e uno*:

> El objetivo y la causa final que se propone lo eficiente, es la perfección del universo; perfección que consiste en que en diferentes partes de la materia existan actualmente todas las formas: fin en el que tanto se complace y con el que tanto disfruta el intelecto que nunca se cansa suscitando todo tipo de formas a partir de la materia.[15]

Por otra parte, la variación del término «forma» en el marco de los escritos de Bruno, está perfectamente atestiguada, en la obra italiana, en la que se lee que materia y forma son los principio esenciales de las cosas[16] o que las formas o ruedas no son más que querubines.[17] También en el Bruno latino la variación del término forma está en relación con los diferentes contenidos discutidos en la obra. El recorrido bruniano se mueve, efectivamente, en el ámbito del devenir de la forma, postulando recorridos diversos y aspectos múltiples, cuyo intrínseco significado, incluso en relación con el pensamiento hermético, ha sido puesto de relieve por Eugenio Garin.[18] Si bien es cierto que uno de los aspectos más significativos del término forma está relacionado con el intelecto que, en sucontinuo devenir, suscita, precisamente, las formas a partir de la materia, seguramente es posible captar otros matices allí donde el término se une y se identifica con otros sustantivos, como, por ejemplo, *imago*.

La interpretación bruniana de *forma* e *imago* entre 1582 y 1591, a partir del *Cantus Circaeus* hasta el *De imaginum signorum et idearum compositione*, fecunda para la discusión en el terreno filosófico, también lo es para cuestiones relacionadas con la estética. El «metafórico» Bruno usó en su provecho, a lo largo de todos sus escritos, géneros y modelos ampliamente difundidos en aquellas postrimerías de siglo. Más todavía, del término «forma» encontramos algo más que un eco en la concreta actividad crítica de la segunda mitad del Cinquecento, donde cada vez se acerca más a los conceptos de «imagen», «figura», «apariencia». Dolce, Lomazzo, Paleotti, Baldinucci, por citar sólo algunos de los pensadores más importantes en el terreno de los tratados de arte entre los siglos XVI y XVII, discuten con diferentes matices, todas estas cuestiones.

Como es bien sabido, le corresponde a Frances Amelia Yates el mérito de haber puesto en evidencia el papel de las *imagines* en la filosofía de Bruno. Yates, a pesar de cuanto se ha afirmado, no exagera la «función representativa y mimética de las imágenes». En todo caso, lo que sí puede decirse es que algunos, evidentemente, ignoran el peso y la importancia de las imágenes en el conjunto de la cultura filosófica del Quattrocento y Cinquecento que, por otro lado, ya había reseñado Cassirer en 1927: «En Giordano Bruno se percibe cómo este mundo de los antiguos mitos no se ha apagado del todo y cómo invade, incluso, el pensamiento filosófico mismo, asumiendo una función determinante».[19]

Las formas, las imágenes mentales, que para Bruno toman cuerpo en los simulacros y en las estatuas, son aspectos del lenguaje filosófico que despliega su pensamiento. No hay obra de Bruno en la que no se pongan las imágenes en el centro y en los límites del universo; un universo éste que debe y puede leerse sólo a través de la *phantasia*. Las estatuas, advierte Bruno en la *Lampas*, aclaran «los secretos de la naturaleza en figura y simi-

litudes», se trata de representaciones de una idea, no de meras ilustraciones. Quien ha criticado a la mencionada Yates, colocándola de manera restrictiva en el «estrecho» ámbito de las investigaciones llevadas a cabo por el Instituto Walburg[20], del que habría heredado una tendencia a la interpretación animista y figurativa del universo, demuestra que borra, anula, con precisión y de un solo golpe, o más probablemente ignora del todo, modos y escritos difundidos en la época de Bruno. Así, Yates puede, con todo derecho, recordar que las «imágenes» son la «filosofía bruniana».[21] Los animales que pueblan los cielos no son más que formas y si la investigadora se ha referido a ellos, en opinión de algunos de manera «paroxísitica», seguramente esas formas encuentran su correspondencia en el lenguaje bruniano, que se vale de los conceptos de *forma, imago* y *materia* a modo de sistema descriptivo de los diferentes niveles del cosmos. Por otra parte, no puede ignorarse el hecho de que el Nolano use con profusión los términos de «arte», «artífice», «arquitecto», «proyectista», «pintor» y «escultor» para referirse al despliegue de la coerción de las formas. No por casualidad, en la *Causa* se lee: «el arte de la materia suscita las formas bien por sustracción, como cuando convierte una piedra en estatua, bien por aposición, como cuando uniendo piedra con piedra y madera con tierra, se forma la casa[22]».

En 1584 publica *Spaccio de la bestia triunfante,* en donde, como tantas veces se ha dicho, se subraya la importancia dela religión egipcia haciendo muchas veces referencia a la esencia de lo divino en sus diversas formas, animales, vegetales y celestes. En este texto al proponer las cuarenta y ocho constelaciones y su correspondiente aspecto mitológico, evidencia claramente la necesidad de discutir la filosofía moral a través de las *imagines*. [23] Como ya puso de relieve Frances Amelia Yates, es evidente en el escrito de Bruno el uso de un repertorio mitológico-astral, recientemente repropuesto por Catana que, al mismo

tiempo, enmienda diligentemente algunas imprecisiones de la investigadora.[24] Las observaciones del Nolano con respecto al material mitológico tienen su origen no sólo en las *Fabulae*, impresas por Jacopus Mycillus en 1535, sino también en la *Poética astronómica*, hasta tres veces impresa en Italia desde 1482 a 1488, dos veces en Francia, en 1559 y 1578, tres en Basilea, entre 1535 y 1570. El conocimiento de la mitología por parte de Bruno se basa también en otros autores, entre los cuales, según Catana[25], resultan fundamentales Luciano y Tolomeo, pero también, en mi opinión, Giraldi, Cartari, Conti, así como los Mitógrafos.[26] El uso que Bruno hace de estas *imagines*, aunque dependiente de la tradición mitológica, está personalizado en la medida en que se modifican y posponen atributos y figuras, hasta combinar una serie infinita de acuerdo con modelos tomados en préstamo de la mnemotécnica. En el *Spaccio*, les corresponde a los dioses reunidos valorar cada una de las constelaciones que asumen la doble tarea de recordar formas de animales y las detestables acciones llevadas a cabo por los mismos dioses, para luego decretar el triunfo de la Virtud. Efectivamente, en esta obra el lector asiste a la apoteosis de las imagines que resuelven el concepto de «forma». Más: es aquí donde Bruno teoriza un concepto personal de «forma» basándose en la idea de naturaleza como universal físico.

Bruno dedica su *De imaginum signorum et idearum compositione* a Johannes Henricius Hencellius, alquimista y ocultista.[27] La obra aparece en Francfort, impresa por Wecher en 1591.[28] El texto fue personalmente revisado por el propio Bruno. Apenas si será necesario resaltar que esta obra fue compuesta en el ámbito de la tradición mnemotécnica y, por lo tanto, estrechamente relacionada con los conceptos de «forma», «imagen» y «fantasía». Precisamente en la *Lettera prefatoria*, glosa el pensamiento de Aristóteles a propósito del concepto de *phantasia*, extendiendo luego sus consideraciones a Sinesio, que había leí-

do en la traducción de Ficino. Aristóteles, en su conocida página de *De anima* (427b 14-429a 9), ya había discutido acerca del concepto de «fantasía» en relación con el resto de los medios del conocimiento, entre los cuales destaca la «sensación», poniendo de relieve que el pensar significa especular a través de imágenes (431a 17).[29] Este punto está tratado tanto en la introducción como en el capítulo V, en el que Bruno trata del *De imaginum momento phisico; matematico, logico iuxta universas modorum historum acceptiones*. En la introducción se limita a retomar el dictado aristotélico a partir de la edición latina: «non intelligimus nisi phantasmata speculemur».[30] En el capítulo I establece, después de haber retomado el tema aristotélico, que formas y figuras conducen, a través de los sentidos exteriores, desde los objetos sensibles al interior, donde esas formas y figuras son asimiladas.[31] Para Bruno, que pasa con agilidad de Aristóteles a Sinesio, las formas no son más que vehículos y «vínculos» que unen las cosas superiores con las inferiores.[32] Para el «sabio» Sinesio, efectivamente, como advierte Garin, «las imágenes [son] como palabras y signos en los que la unidad del todo, pasado y futuro incluido, densamente se refracta en lo múltiple».[33] Sin embargo, Bruno supera tanto el tema aristotélico como el sinesiano y va más allá, seguramente, cuanto había extraido de la lectura de Ficino, a cuya interpretación proporciona nueva vitalidad y nuevo objetivo, encuadrando la propia visión del mundo a través de formas de imágenes sustanciales. Como ya hemos dicho, el *De compositione imaginum* depende en parte del *De umbris idearum*, donde ya había tratado acerca de los términos *idea, vestigium, umbra, nota, character, signum, sigillum, iudicium, figura, similitudo, proportio* e *imago* incluso en relación con la interpretación de los listados de las imágenes utilizados en el sistema combinatorio. En el *De umbris idearum*, el Nolano había retomado, aunque con acentos más decididos, el concepto platónico *rerum formae sunt in ideis*, extendiendo su

presencia al cielo, a parte del cielo, a las causas seminales, a las eficientes.[34] Sobre la base de esta distinción advierte que las deformidades terrestres, en el cielo, por el contrario, son bellas, estableciendo la comparación entre las formas de los animales terrestres y los del cielo, «Las formas de los animales deformes, en el cielo, están bien formadas»[35], demostrando así la validez del pensamiento platónico. Asigna luego a la luz la tarea de reunir la vida inteligente y la primera unidad y todas las especies de cualquier orden y grado en su perfección y número.[36]

Para Bruno, las ideas no son más que las formas principales de las cosas. En el *De umbris* da una definición completa a la que hace seguir la explicación de las formas imitadas en la naturaleza. La forma primera es la que produce las cosas; la segunda, aunque formada por esa parte, no es similar a aquello de lo que forma parte; la tercera es la que no puede separarse de aquello de lo que es forma; la cuarta se asimila luego al nombre de «idea», de acuerdo con lo que afirman los lógicos.[37] De manera que las formas son continuadas por la naturaleza, como la imagen en el espejo que imita la forma del objeto que tiene enfrente; otras, por el contrario, son como la figura que reproduce el sello.

Efectivamente, la naturaleza, a través de la «escultura y de la pintura» hace visibles las cosas y con la escritura «fija y estabiliza» las palabras. En esta dirección, Bruno, en clara referencia a la *Clavis Magna* de Llull, delinea doce «sustratos», es decir, las especies, formas, simulacros, imágenes, espectros, ejemplares, trazos, indicios, signos, notas caracteres y sellos. Pone formas, imágenes y ejemplares en el interior de las categorías de lo que es sensible al ojo y, por lo tanto, producto de la naturaleza considerada como «arte que representa». Distingue, además, los «sustratos» restantes colocados en el sentido interior, diferentes, estos últimos, de la facultad fantástica. Los signos, las notas, los caracteres y los sellos, se convierten así en propios del arte

hasta el punto de adquirir un poder independiente de la naturaleza misma que, a veces, los domina o a la que se oponen. Sobre la base de esta distinción, Bruno aclara que la especie, la forma, el simulacro, el ejemplar y el espectro presentan el aspecto de Mercurio. Las notas, los caracteres, los sellos presentan, por el contrario, la sustancia, la esencia, la bondad, la justicia, la sabiduría de Mercurio.[38] De manera que Bruno se esfuerza en explicar que el arte de la memoria no puede evidenciarse más que a través de las cosas sensibles, formales y concretadas en un lugar y a un tiempo. Sin embargo, algunas cosas no son imaginadas y reproductibles en efigie, ni tampoco pueden representarse a través de semejanzas. Por eso, los términos «usia», «hipóstasis», «mente» han sido usados como signos de imágenes y de cosas imaginarias. Sobre esta base el filósofo define de manera ineluctable los nexos entre signos e imágenes, mostrando así el proceso de realización de las formas. Una vez establecido el nexo entre forma y materia, Bruno compara el arte de la memoria con dos de sus imágenes manifiestas, en cuanto que una es «pintura interior, ya que produce las imágenes de las cosas y de las obras a recordar», pero, al mismo tiempo, es también una «escritura interior» que ordena y distribuye signos, notas y caracteres de las razones y de las palabras.[39] Sin embargo, estas últimas, dado que constituyen los sustratos delas cosas imaginativas, con todo derecho pueden llamarse imágenes, estableciendo así una equivalencia entre estas imágenes y las palabras. Mediante la metáfora de la técnica de la pintura y de la escritura, basadas ambas en el uso de los instrumentos adecuados, Bruno explica los principios sobre los que se basa el arte de la memoria. Efectivamente, si la pintura se aprovecha de las paredes, de la piedra y de otras cosas parecidas y luego del color que da lugar a la forma, la escritura se sirve igualmente del papel, del minio y de los trazos de las letras, que constituyen la forma. Paralelamente, el arte de la memoria requiere un

doble sustrato. El primero es el lugar, el segundo es el *adiectum* o forma que, a su vez, admite también dos sustratos, es decir, la memortia y la fantasía en el primero, la indagación llevada a cabo por la facultad fantástica o, mejor, cogitativa, en el segundo. Admite, por lo tanto, la forma a través de la intención y la combinación de las formas. En pocas palabras, de manera parecida a la pintura y a la escritura, encuentra los instrumentos con los que dar forma a la materia.[40] Explicado el papel de las *imagines*, en la segunda parte de la obra Bruno especifica las funciones de los *subjecta*, de los *organa* y de los *adjecta*. Si los *subjecta* son los lugares y los *organa* los instrumentos o medios que concurren en la memoria, los *adjecta* son, por el contrario las formas que sirven para representar y señalar las imágenes centrales. Efectivamente, Bruno define el *adjectum*, es decir, la forma, como un elemento que expresa presentando, notando y representando a semejanza de la pintura y de la escritura. Además, la forma, de acuerdo con el modelo de la *Clavis Magna*, es también el orden de las imágenes, colocadas y desplegadas como estatuas en un microcosmos o en una arquitectura donde puede representarse cualquier cosa según la guía del caos fantástico y que continuamente se transforma.[41] Bruno dedica una larga y detallada explicación, precisamente, al caos, considerado como primera figura, poniendo de relieve que esto no excluye un orden, sino que más bien ese orden puede configurarse a través de las imágenes. Números, letras, imágenes astrológicas como Aries, Tauro y otras pueden colocarse de diferentes maneras y esta infinita disposición permite, por tanto, la formación del caos informe.[42] Todo lo que es inmóvil se convierte en fundamento y se forma en el contexto. En este caso la técnica de la memoria va más allá del útil expediente, en cuanto que estos ejercicios no aprovechan sólo a la memoria, sino también a todas las potencias del alma.[43] La importancia de esta afirmación está aclarada por el enunciado puesto en boca de

Hermes en el diálogo preliminar de la obra: «Este arte no sirve sólo para adquirir una simple técnica mnemónica, sino que despeja también el camino y sirve de introducción al descubrimiento de numerosas facultades».[44]

Los *adjecta*, puestos en relación no causal con los *substrata*, están necesariamente relacionados con los *strumenta*, en cuanto que estos son el vehículo de la forma.[45] En la elección de la forma, Bruno, efectivamente, pone de relieve la necesidad de la *applicatio, formatio, immutatio, ordinatio*, para garantizar a la materia cognitiva interna, «sed scrutinio armata», una particular selección. La aplicación es la facultad de mantener analogía y orden, de manera que el sentido externo permanezca en torno a los cuerpos, la fantasía en torno a los simulacros de los cuerpos, la imaginación en torno a las intenciones de los símbolos, el intelecto, por el contrario, en torno a la naturaleza común y a las razones absolutamente incorpóreas.[46] Bruno, al insistir en la idea de que donde existe un arte que seduce, arrastra y fascina el sentido exterior, afirma análogamente que existe un arte «quae allectat, atque tenacissime uincit».[47] Aquí se remite a ejemplos sacados de la metáfora artística que rastrea en modelos extraídos de la *Theología Platonica* de Ficino (XII, 4).[48] Bruno afirma que algunas cosas son imitación de sí mismas, de la misma manera en que la pintura pinta a alguien de acuerdo con las intenciones del pintor. Otras cosas, por el contrario, imitan por conveniencia, como cuando la imagen pintada imita a alguien más de cuanto tenía intención. Otras no pueden ponerse en relación con nada a lo que imitar.[49] En estas proposiciones resulta evidente el modelo platónico del capítulo X de la *República* y del *Sofista*, pero, al mismo tiempo, un cierto distanciamiento del platonismo «genuino», puesto que al sabio, como subraya Panofsky, le parece natural ver que las ideas se hacen evidentes, preferentemente, en la actividad artística.[50] Por otra parte, el pasaje de Bruno conduce también al dualismo aristoté-

lico entre mundo ideal y fenoménico, que lleva a la distinción entre las obras de arte y el producto de la naturaleza, en cuanto que su forma, la de las obras de arte, antes de entrar en la materia, está implícita en el alma del hombre.[51] Esta imagen ya fue forjada por Cicerón en su *Orator* (II, 7 ss.) donde mezcla formas con ideas.[52] El postulado adquiere vigor con Séneca que se muestra proclive a afirmar que el artista pretenda imitar una representación interna más que un objeto visible y natural (*Epist*. LXV, 2).

Las imágenes intervienen con fuerza en los sentidos y en la explicación de la función del alma.[53] De modo que parece evidente que en el *De umbris* están definidas y articuladas las bases de la futura discusión acerca de las formas y de las imágenes. Más aún, en la parte final de la obra proporciona, a guisa de modelo para el arte de la memoria, las imágenes celestes retomadas de Teucro de Babilonia, a través de la mediación del *De occulta philosophia* de Agrippa.[54] Resulta evidente que Bruno, tal y como él mismo admite, quiere separar sus *imagines* de las de otros autores contemporáneos.[55] La vitalidad de las *imagines* astrales y mitológicas de Bruno se basa en la tradición de las estatuas animadas, que en él reaparece a partir de la lectura del *Asclepius* y a partir de otros textos herméticos mediados por la tradición ficiniana, pero que engarza también con el complejo universo mitológico del Cinquecento, del que se sirve para dar forma a las sombras.

Todos los escritos mágico-mnemotécnicos, desde el *De umbris* en adelante se ciñen a los esquemas articulados en esta obra, incluso cuando asistimos a un progresivo uso de las imágenes de los dioses y de los astros para apoyar los temas del arte. Por otra parte, todo esto no debe sorprendernos, en cuanto que Bruno se basa en uno de los presupuestos del arte misma, legado por Quintiliano y que condena a Metrodoro de Scepsis en la medida en que había localizado más de trescientos sesenta

lugares en los doce signos del zodiaco recorridos por el sol.[56] Dado que los textos de Metrodoro se han perdido, la cita de Quintiliano nos permite, sin embargo, comprender que este autor conocía bastante bien no sólo la división clásica del zodiaco, sino también la doctrina de los Decanos.[57] Confortado precisamente por el orden de los signos del zodiaco, de los Decanos, de las imágenes de los «ayudantes», basándose en estos presupuestos de progresión numérica, Bruno construye su articulada teoría del arte de la memoria, parece incluso apoyarse en el asunto del autor del *Ad Herennium*, que resaltaba que Metrodoro, mantenía en su memoria lo que escribía interiormente, es decir, colocando en los lugares, simbolizados por las imágenes astrológicas, signos estenográficos. Rossi ha destacado la sustitución por parte de Bruno de las «domésticas imágenes de los objetos de uso presentes en los textos del Quattrocento por complicadas imágenes mitológicas y astrológicas atribuidas a la tradición hermética»[58] puesto que permitían al filósofo poner en evidencia visualmente no sólo el sujeto sino también las relaciones existentes entre el tema central y los peritéricos en un orden sistemático.

Los discursos de Bruno en relación con la forma pueden encontrarse, con algunas variaciones, en las obras de un pintor y teórico del arte, Giampaolo Lomazzo mezcladas de neoplatonismo y hermetismo. En el capítulo XXV de *L'idea del tempio della pittura*, publicado en 1584-1590, al tratar «de la última parte de la pintura y sus especies» establece que

> La forma, […] es aquello con lo que se muestran las formas exteriores de las cosas que necesariamente hay que saber, para poder representar ordenadamente todo aquello que puede suceder en la imaginación y puede ser visto por el ojo.[59]

Bruno habla de formas internas y externas en el *De imaginum*, una obra que, en mi opinión, más que un texto mnemotécnico, puede considerarse una 'teología filosófica', una espe-

cie de testamento espiritual donde ofrece al lector soluciones teóricas y operativas hasta el momento nunca imaginadas. Aquí, efectivamente, describe de una manera completa el procedimiento creativo de las imágenes que «tienen que convertir en más preparada la inventiva y la disposición, así como más persistente la memoria».[60] Las primeras frases del texto se refieren a la distinción platónica de las ideas como causa de las cosas para llegar luego a las imágenes de las ideas reflejadas en el hombre. Seguramente, en la parte destinada a la explicación de los términos técnicos, «nota», «carácter», «signo», «sello», «juicio», «figura», «similitud», «proporción» e «imagen» es donde encontramos la clave de lectura de la obra de Bruno, lectura que invita al lector a detenerse en la diferencia entre imágenes físicas, matemáticas y lógicas, de la que encontramos claro eco en las *Praelectiones geometricae* y en el *Ars deformationum*.[61] En el capítulo IV del *De imaginum* es donde encontramos una afirmación posterior de Bruno relacionada con el significado y la representación de las imágenes que asumen la función de reconducir «ad sepciem sensu», es decir, de constituirse en vehículos, junto a los sentidos y las letras, de la comprensión de todas las cosas: «formae, simulacra, signacula, vehicula sunt et vincula veluti». En cualquier caso, para Bruno existe una diferencia entre imágenes y signos: algunas están en las cosas, otras en las intenciones, otras en la voz, otras en la escritura, otras en las palabras o en las articulaciones de la voz.[62] Las formas, luego, participan de la sustancia. De hecho Bruno establece claramente el nexo entre forma y materia, un nexo que parece evidente en los jeroglíficos y en los caracteres.[63] En la *Causa*, a propósito de la materia, ya había proporcionado una precisa definición que presidía su oscilante interpretación aristótelica: «son disposiciones de las diferentes materias, que van y vienen, otras cesan y se renuevan […] y participan todas de la sustancia y de la naturaleza de la que se dice que es la materia».[64] Si bien

es cierto que en la amplia discusión emerge el dictado aristotélico, parece evidente, sin embargo, la personal interpretación de los principios de materia y forma[65] que se captan no sólo en el interior de la *Causa*. En el resto de los textos latinos, redactados en el decenio ochenta-noventa, a partir del *Cantus Circaeus*, también asistimos a una fragmentación de los conceptos de «materia» y «forma» que, a pesar de todo, siguen siendo básicos en el pensamiento de Bruno como punto de referencia incluso en el juego de la metempsicosis. En el cambiante caleidoscopio del *Cantus*, las formas y la misma Circe no son más que imagen de la «physica generatio et corruptio» modelada sobre la base de resonancias pitagóricas. El nombre mismo de Circe, como advierte Conti, bien conocido por el Nolano, significa «mezclar», en la medida en que nace de launión del *umor* de Océano con el calor del Sol.[66] Circe asume la tarea de reformadora de la naturaleza que se había revelado hipócrita.[67] Imaginación y asociación dan cuerpo, en el sistema bruniano, a las formas y a las imágenes. Bruno, en el Cantus, se había detenido, precisamente, en dos tipos de imágenes: unas parecidas a las cosas reales, como el retrato de Sócrates; otras semejantes a una montaña de oro.[68] Los dioses, al ser entidades abstractas pueden ser representados y tener *facies* diferentes, como es perfectamente individualizable en las cadenas asociativas utilizadas por Bruno en sus escritos sobre la memoria. Se trata de las imágenes que la citada Yates reubica acertadamente en el universo figurativo del Cinquecento y que otros colocan, por el contrario, en el «sistema» warburguiano. Es bastante conocido el tema de la utilización por parte de Bruno de *De occulta philosophia* de Agrippa, de quien también sacó la lista de las imágenes de los Decanos que, este, a su vez, había retomado de Teucro de Babilonia.[69] Bruno, con algunas variaciones se sirvió del mismo elenco, al cual dedica un capítulo entero en el *De umbris*.[70] Estas imágenes están llenas de *sensus* y pueden disponerse y

combinarse hasta el infinito. No sorprende, sin embargo, tratando de la potencialidad de las formas, mirar hacia Paleotti, un contemporáneo menos sospechoso que Bruno el cual, en el capítulo II de su *Discorso intorno alle imagini*, habla de la infinita pluralidad de las formas de las cosas «que están y se ven con los ojos o incluso de aquellas que no se ven, pero que sí pueden imaginarse con la mente, naciendo entonces la forma del concepto interior del autor, luego expresado con el dibujo exterior».[71]

Los conceptos interiores en Bruno, por lo tanto, están dibujados exteriormente por el rostro de los dioses. De todo ello tenemos un claro ejemplo en la *Lampas triginta statuarum*. Aquí sustituye las imágenes astrológicas en las que se basaba la memoria por «estatuas o imágenes interiores». Bruno resalta las imágenes, los signos y las formas que ponen al hombre, mediante procesos memorativos, en contacto con la realidad externa. La estatua no es más que un medio para recordar[72], a la que se llega a través de las formas de la antigua filosofía y de los viejos teólogos para acceder al conocimiento.

En el capítulo *De statuis distinctionum*, informa al lector de sus juegos compositivos basados en forma y materia. No puede admitirse un Bruno aicónico, no inmerso en el complejo universo de las imágenes, de las cuales, por lo demás, se aprovechaba y se nutría como en el *De gli eroici furore*, donde el uso y abuso de los emblemas le sitúa en el marco de un género que, uniendo cuerpo y alma, abraza en indisoluble relación letra y figura.

En parte, Bruno extendía en la creación de sus estatuas el dictado platónico de la *mímesis phantastiché* y de la *mímesis icastiché*, rechazando la primera porque crea imágenes engañosas y la segunda porque reproduce fielmente la realidad sensible y, por lo tanto, condenable en cuanto que representa la copia imperfecta de las ideas. Es precisamente el ambiente de la Refor-

ma el que le lleva desde el punto de vista filosófico a relacionar la *mímesis phantastiché* con el «concepto interno» de la doctrina de las ideas, primer momento de la creación, del principio primero de preocupación bruniana. La *mímesis phantastiché* unida a la *mímesis icastiché*, produce la forma entre las formas que, para Bruno, es la de un hombre, cambiante entre los cambiantes. Revela unas veces la humanidadmisma, otra su individualizable crueldad en los cuerpos migran, pero también en los simulacros, contenedores del infinito, que representan la inagotable copia de las cosas.

En un fragmento de Lomazzo encontramos respuesta a la idea bruniana de la explosión de las especies y de las formas que, junto al hombre, se extienden en el espacio. Esa es la razón de que sean tan poderosas y significantes las figuras egipcias, los jeroglíficos e, incluso, las formas grutescas. En el pensamiento de Bruno, estas figuran superan el mundo de las imágenes y conducen al de las ideas, puesto que la forma es parte integrante del «concepto interno» que combate la invasión de lo «maravilloso» y de lo «fantástico» en el universo del Cinquecento. De hecho, lo maravilloso, como señala Ossola, es, «de acuerdo con la terminología escolástica, momento *inherente*, pero no *subsistente* a la obra».[73]

En su descripción de las imágenes de los dioses, Bruno pone de relieve, además del precepto de la *inventio*, también el de la *dispositio*, puesto que a través de él el filósofo se renueva, vivifica, da cuerpo al repertorio de los antiguos y de los modernos al que se atiene. Bruno se comporta, en este caso, como un artista de éxito que, usando adecuadamente la *dispositio*, logra crear un repertorio nuevo y fascinante utilizando formas ya conocidas. Bruno, sin embargo, supera la esfera de lo verosímil que le corresponde al poeta, puesto que también es narrador y, a través de ese doble lenguaje, crea sus estatuas universales. Garin, a propósito de Bruno, en páginas para nada olvidadas, dejaba

bien claro no tanto los extravagantes procedimientos memorativos, tan caros a la crítica posterior a Yates, como la aspiración del filósofo a una nueva visión del tiempo, de la naturaleza y hasta del hombre. Afirmaba, efectivamente, con referencia al «tiempo que todo lo quita y todo lo da» del *Candelaio*, que todo lonivela, «resolviéndolo igualmente en la imitación vicisitudinal del universo».[74]

Con ayuda de la metáfora de las palabras y de las formas, Bruno diseña un universo en movimiento, en el que las estatuas y las *imagines* van más allá de las de Ficino en la medida en que simbolizan, mejor dicho, constituyen la facultad asociativa que libera diferentes fuerzas.

La obra de Bruno no se dirige a un público pasivo. De hecho, los lectores, como él mismo advierte, tienen que entender y creer, tienen que interactuar con todo lo él expone. Su acusador, el mediocre Mocenigo, le denuncia porque no entiende que debe integrar con sus propios recorridos intelectuales lo que el otro ha sugerido. En un bello párrafo de la epístola que prologa la *Cena*, Bruno aclara su sistema de interacción psicológica. Advierte que el pintor para dialogar con el observador, no debe hacer un simple «retrato de la historia» plagado de detalles. Piedras, montes, árboles, fuentes, ríos, colinas, regios palacios, bosques, pájaros y animales resultan superfluos. Por el contrario, basta con la representación de fragmentos de la realidad: un cuerno, una grupa, una oreja, para dar «mayor satisfacción a quien mira y juzga».[75] Aquí Bruno utiliza lo que la psicología del arte ha llamado *mental set*. Es decir, esa predisposición mental ejercida por el observador de una obra de arte que le permite leer e interpretar, a partir de algunos detalles, el significado de las imágenes y de las historias narradas.[76] Bruno dialoga con el lector y lo acosa llamando su atención a través de fragmentos mínimos de imágenes o formas que conducen hasta lo universal. Estos detalles, junto a la consonancia y el ritmo de

las palabras, llevan a la comprensión del todo. Sin embargo, al propio lector le sigue correspondiendo la tarea de hermeneuta, la tarea de mantener su capacidad de *intelligere* lo que Bruno propone.

Es importante subrayar que las observaciones de Bruno presiden el debate contemporáneo sobre la pintura que tiende a poner en evidencia los problemas de la representación de la perspectiva. Una vez más viene en nuestra ayuda el pensamiento de Lomazzo que, en su tratado, discute ampliamente el tema, cuando resalta el efecto del ojo. «Este crecer y decrecer no procede de la propia cosa, que en sí misma, tanto si está lejos como si está cerca, ni crece ni disminuye, sino que tiene su origen en los efectos del ojo».[77] Bruno, al remitirse a las *imagines*, parece casi parafrasear aquel dicho de Miguel Ángel recordado por Vasari, de acuerdo con el cual el artista debe tener «las medidas en los ojos», con las que el filósofo mide y capta las formas de las ideas a través de un proceso selectivo.

El universo de Bruno está compuesto por fragmentos de *paranatellonta* que muy pocos captan, pero que él, en su interpretación de la realidad fenoménica, capta hasta el fondo. Basta observar su atención por el detalle para comprender las intenciones. En la dedicatoria del *De minimo*, del impresor Wechel al duque Enrico Giulio de Brunswick-Woëgenbüttee, se lee que Bruno no solamente esculpió con su propia mano los diagramas publicados allí, sino que, además, fue *corrector*, demostrando con ello su inclinación a expresarse tras la apariencia de las formas.[78] Indudablemente, este interés por las formas y por la imágenes en los años de su estancia en Francfort, hace pensar también en un Bruno atento al mercado editorial. Formas e imágenes, como bien demuestran las altas tiradas de los libros ilustrados en el Cinquecento, en el fondo, son un *business* del mercado librero.

X

La estética del mal: monstruos, brujas, demonios

> Todavía podemos añadir otro motivo al origen de los Monstruos: se trata de la imaginación…
>
> BENEDETTO VARCHI,
> *Acerca de la generación de monstruos*

En la ventana abierta al mundo visible, ya a finales del Quattrocento, surgen formas que, aparentemente, parecen oponerse a la idea de lo bello y de armonía, eje que articula los diferentes planos de la realidad. Se trata de formas, sin embargo, que incluso teniendo los rasgos característicos de lo demoníaco y de la monstruosidad, atraen por su «artificio» a lectores y a observadores: «Aquí verás mil inmundas Arpías y miles / de Centauros, esfinges y pálidas Brujas; […] y monstruos nuevos nunca oídos ni vistos, / de diferentes y monstruosos aspectos» (*Jerusalén liberada*, IV, 5). El término *terax* tiene una doble acepción: puede referirse a un ser monstruoso, pero también puede significar un signo. Igualmente el término latino *monstrum*, alude a la ciencia de la naturaleza y a la divinidad, incluso, en esta última acepción, puede sustituirse por los términos *ostentum, portentum, prodigium* y, algunas veces, por *miracolum*.[1] De todas maneras, en el ámbito de la tradición cristiana, va a ser San Agustín (354-430) quien se refiera a los monstruos como parte del diseño divino (*Civ. Dei* VII), alejando así el tema aristotélico que remitía el nacimiento de los monstruos a teorías biológicas, de forma parecida a cuanto afirmaban Empédocles, Demócrito e Hipócrates. A partir de Solino (siglo III d. C.), que en su *Collectanea rerum memorabilium* recoge un amplio muestrario de los prodigios, la literatura sobre monstruos se desarrolla en tratados cada vez más sofisticados, como el *Liber monstruorum* y el

Tractatus monstruorum (siglo VIII).[2] En el *Liber monstruorum*, el anónimo redactor especificaba claramente que, en los hombres, el terror tenía tres orígenes, el nacimiento de hombres monstruosos, los horribles e innumerables tipos de bestias salvajes y las más terribles especies de serpientes y víboras. Este tipo de literatura está, sin embargo, lejos de expresar esa maravilla que algunos siglos más tarde señalará Gervasio de Tilbury, consejero imperial, que en los *Otia imperialia* (ca. 1210), dedicados a Otón IV, incluyó un capítulo relativo a las maravillas de cada una de las provincias del imperio. Aquí habla de una especie de egipcios de doce pies de altura, de brazos blancos y pies rojos, capaces de transformarse en cigüeñas, del fénix, de los dragones y de los licántropos. A pesar de la promiscuidad de las cosas descritas, éstas no tienen otro objetivo que, tal y como especifica Gervasio en la introducción, causar maravilla mediante «la experiencia de lo nuevo y lo inesperado y de la ignorancia de su origen».[3] De manera que las maravillas descritas en el texto están destinadas a provocar la diversión y el placer del emperador, a quien estaban dedicadas. Las maravillas de Gervasio, inspiradas en la tradición clásica, eran fundamentalmente topográficas, aunque no desdeñaban la descripción de animales insólitos. Por el contrario, va a corresponderle a Giraldo de Gales, en su *Topographia Hibernie* (ca. 1185), escrita para Enrique II, hablar no sólo con acentos encomiásticos de la existencia de reptiles maravillosos, sino también del horror generado por los habitantes de Irlanda que, dada su conducta moral, generaban híbridos de hombres y animales.[4] Giraldo, además, introdujo en la descripción la idea de la experiencia directa y aportó testimonios de hombres increíbles que de allí a poco transitarán en los libros de viajes. Sin embargo, le corresponderá a Adelardo de Bath (activo entre 1116 y 1142), en sus *Questiones naturales*, plantearse la pregunta de por qué nos maravillamos, colocando el estado de la maravilla al mismo nivel que

el del horror. Rechaza, además, la idea de maravilla como causa del filosofar expuesta por Aristóteles (*Metafísica*. I, 982b 11-983 25).[5] Adelardo en las *Questiones* se coloca frente a la realidad que impulsa a indagar de manera oculta: «Mira más de cerca, considera las circunstancias y propón las causas: no te maravilles de los efectos». De modo que la maravilla viene así a unirse no sólo a lo raro y a lo desconocido, sino también a la ignorancia de las causas y se alude a ella como *praeter naturam*, es decir, algo que no está en el orden de la filosofía natural y, por lo tanto, desechable. Alberto Magno relegó luego la maravilla a una especie de margen, mientras que Tomás de Aquino en la *Summa contra Gentiles*[6], la achacaba no tanto a la rareza como a la pasión.

En el Quattrocento, la actitud y la interpretación de la maravilla se transforman en el marco de nuevas especulaciones filosóficas que toman como modelo el pensamiento platónico y reconsideran el neoplatónico. Ficino y los «complatónicos» que se adhirieron a él, se hicieron intérpretes de un orden cósmico legible a través de las secretas correspondencias astrales que mostraban la esencia misma del mundo natural. El hombre, el «magnum miraculum» del *Asclepius* es el sostenedor de esa acción mágica que cada vez encuentra mayor consenso y definición en autores como Agrippa de Nettesheim (1486-1535) que en el *De occulta philosophia* (1533) centra su atención en el concepto de 'maravilla'. El mismo Ficino, en su comentario a Platón, había tratado de lo que en su tiempo se entendía por maravilla, una interés por lo maravilloso que sigue vivo en el caso de Gerolamo Cardano (1501-1576) en su *De rerum varietate* (1557), donde afirma que, en su tiempo, nunca ha visto nada que no sea maravilloso, reduciendo, sin embargo, esta categoría al ámbito de lo natural (I, 7).

Nunca separados *ab antiquo*, monstruos y maravillas, entre el Quattrocento y el Cinquecento, van haciéndose cada vez más

inseparables. Sin embargo, los monstruos en vez de colocarse en lugares remotos y fabulosos, vuelven al centro del que habían partido y pueblan otra vez el Mediterráneo y Europa. Los *mirabilia*, con espanto y *curiositas*, están a la vista de todo el mundo. Una serie de particulares nacimientos recordados, por ejemplo, por Sebastian Brant (1458-1521) encienden la fantasía y las expectativas de los lectores, con frecuencia apoyados en su propia ansiedad, y en esos soportes figurativos sobre los que Warburg dirigió su propia investigación. En este mundo devastado por las enfermedades, turbado por la aparición de cometas y partos monstruosos, adquiere nuevo vigor tanto la teoría agustiniana que concibe los *monstra* como parte del diseño divino, como la biológica de Aristóteles, así como la clásica que interpreta todos estossignos como algo negativo, símbolo de las culpas de los hombres. La prensa de hojas volantes y opúsculos propagandísticos entre el final del Quattrocento y principios del Cinquecento se alimenta del nacimiento de monstruos y otros prodigios, relacionándolos con los trastornos del mundo causados por catástrofes naturales, guerras, acontecimientos religiosos y políticos como la Reforma. En los libelos abundan términos que definen, en todas las lenguas nacionales, esos horribles nacimientos y se citan los *monstra*, con frecuencia esquemáticamente representados con el fin de generar una comprensión más amplia de todo aquello que provoca espanto y horror.

Las deformaciones físicas con frecuencia van unidas a las morales. Johannes Multivallis, a propósito del monstruo de Rávena, señala el cuerno como muestra del orgullo, las alas como la ligereza mental y la inconsistencia, el ojo en la rodilla, como la baja moralidad, el doble sexo como la sodomía, vicios todos ellos difundidos en Italia.[7] A estas visiones proféticas y alegoricas se contrapone una plétora de pensadores, entre los cuales Liceto, que en su *De monstrorum causis natura et differentiis* (Pa-

via, 1616), retoma el argumento aristotélico. El mismo Gaspar Bauhen (1560-1624), aún situando a los sátiros entre los monos, cuando discute el origen de los monstruos, incluye, además de la ira divina y la influencia astral y meteorológica, explicaciones biológicas. Durante el Cinquecento se había hablado también de la influencia de la imaginación durante la concepción y el embarazo, como potencial generador de monstruos, según cuenta Lemnius (1505-1568) en los *Occulta naturae miracula* (Amberes, 1559). Ambros Paré, en el *De monstres et prodiges* (París, 1573), había hablado también de la influencia de las imágenes, citando el caso de aquella mujer que parió una niña cubierta de pelo como unoso después de haber mirado la imagen de San Juan con su piel. Además de la tierra, los monstruos también pueblan las aguas y los cielos. Rondell en el *Universum piscium historia* (1554), habla de un fabuloso pez monje de cabeza lisa y de un pez obispo incluso provisto de báculo. Peces híbridos que, en el campo de la leyenda, recuerdan a la mítica figura de Colapesce, cuyas aventuras están ligadas al imaginario siciliano.

En la estela de estos múltiples significados, el Cinquecento dedicó a la idea de lo monstruo innumerables recopilaciones de escritos literarios y científicos. Sigue siendo importante recordar ahora que Rabelais no sólo hace listas de las maravillas del mundo sino que, además de animales reales, también describe monstruos extraordinarios que pueblan el país de Satin, en el que «Bestias y pájaros son de tapicería». Enumera así «esfinges, chacales, onzas y cefos, que tienen los pies de delante como las manos y los de detrás como los pies del hombre, y tromitas y dales tan grandes como hipopótamos, que tienen la cola como los elefantes, las mandíbulas como los jabalíes y los cuernos móviles, como las orejas de los asnos».[8] La mirada de Panurgo, sin embargo, no parece colmar sus esperanzas que, entre bromas y veras, aluden a las expectativas, con frecuencia frustra-

das, de un público cada vez más ávido de cosas nuevas: «Durante mucho tiempo he descansado aquí mis ojos, pero no por ello me siento saciado, podría decirse, incluso que siento más que nunca bramar de rabia famélica mi estómago».[9] De manera que, durante la Reforma puede observarse no sólo un específico interés por los monstruos, cuyo origen estaría en los problemas morales derivados de la crisis de las conciencias, sino también por la tendencia que distingue entre «el monstruo imaginario» y el «prodigioso». En el terreno de los tratados que se redactaron durante la Reforma católica le corresponde a Paleotti la unión de las tinieblas con las monstruosidades:

La comunidad precristiana, alimentada por las fábulas de los «poetas», convencidos de que aquellos lugares eran la auténtica morada de los dioses infernales creyó en conjunto […] que en definitiva estas cavernas carentes de luz y llenas de horror abundasen también en fantasmas, monstruos y cosas aberrantes.[10]

Por lo tanto, el mundo subterráneo acaba indisolublemente ligado no sólo al misterio, sino también al mundo de las artes adivinatorias, a los hechizos y a los monstruos que lo pueblan. En la segunda mitad del Cinquecento, los lugares oscuros ganan espacio en detrimento de los prados luminosos y de los jardines por entonces reducidos a formas geométricas por el *ars topiaria* de los inicios del Quattrocento. El paisaje mismo se hace escabroso e inhóspito, como se lee en Olao Magno (1490-1557): «Los pies de aquellos montes, a causa del flujo y reflujo de las olas, presentan tortuosas grietas, creadas por el admirable trabajo de la naturaleza, en las que se forma ese tremendo ruido como de trueno subterráneo».[11] Un estruendo bastante alejado del *sonitus* de pliniana memoria, pero que se constituye en *exemplum* también para Torquato Tasso, en cuya prosa hay sitio para lo monstruoso.[12] En el terreno de la literatura, las tinieblas cada vez se confunden más con los paisajes

escarpados e inaccesibles, cubiertos de ruinas, monstruos, animales abisales y fantasmas, hasta el punto de que, como se lee en Lomazzo, uno puede complacerse en tales mezclas: «Encontré un lugar hecho de ruinas, / con balcones de arañas y las puertas abiertas: por lasque pasan ratas y lagartos».[13] Como se lee en Gilio, a los caracteres negativos de lo monstruoso se añade lo falso: «deformar la verdad y lo bello y convertirlo en falso y monstruosos». Tampoco Gilio deja escapar la ocasión de identificar la herejía en cuanto falsedad con lo monstruoso: «y por eso, además de considerarlo herético, lo hago monstruoso».[14] Si la imaginación de los poetas incluye sirenas, esfinges, brujas, y Pegasos, «a las que Homero llama Quimeras»[15], no le va a la zaga la de los artistas que se muestran proclives a los «artificios de arte», mediados a veces por el saber científico y por la capacidad para retratar los movimientos del cuerpo, tal como hace Leonardo en el recuerdo de Lomazzo: «La misma excelencia ha demostrado en la composición de figuras horribles y monstruosas, con bellísima y diferente gracia, de acuerdo con su propia imaginación».[16] Leonardo, recuerda Lomazzo, da muestras de esa capacidad para fabricar animales monstruosos.[17] Así pues, Leonardo, en el Cinquecento, es señalado como creador, como inventor de inigualables *monstra* creados a su gusto. Lomazzo, consciente de los caprichos de la naturaleza, sugiere que los pintores se atengan a ejemplos prácticos: «Dado que es imposible la asignación de reglas y leyes determinadas para formar los monstruos con los que completar la naturaleza, tampoco ella se atiene a ninguna regla o ley».[18] El tratadista, ateniéndose a la *Monstrorum historia* de Aldrovandi, recoge nuevas y viejas narraciones basadas en Plinio (*Nat. Hist*. VII, 2 ss.) y en Pomponio Mela (III, VI). Tampoco se olvida de citar testimonios iconográficos contemporáneos, entre ls cuales menciona un bellísimo «joven con el miembro en la frente y sin nariz y con una segunda cara en la parte de atrás de la cabeza,

con el miembro viril debajo del mentón y las orejas pegadas a los testículos».[19] En el delirio de las imágenes mitológicas evocadas por Lomazzo desfilan Furias, Lamias, Esfinges y Quimeras e, incluso, la personificación de las Famas, respecto de las cuales se atiene a la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, realizada por Languillara: «Cada uno de sus enfermos ojos está sepultado / En una escondida y cavernosa fosa».[20] De cierto peso se revelan las consideraciones y disertaciones literario-filosóficas sobre los monstruos, como la *Lezione* leída en Florencia el segundo domingo de julio por Benedetto Varchi, en la que examina y critica el argumento aristotélico referido a los monstruos. La *Lezione* explica la razón por la que se generan y nacen los monstruos y, además, proporciona explicaciones históricas acerca del término «monstruo». Cuando el literato florentino asigna a la fealdad y a la monstruosidad un espacio entre lo creado, aunque sólo sea para compensar secretas armonías, tampoco olvida compararlas con la caprichosa disposición de las grutescas en un espacio por parte de un pintor: «Dado que los monstruos, a pesar de que tienen alguna deformidad e inconveniencia en relación con los efectos naturales y ordinarios, pero no la tienen respecto del todo, dan ejemplo a los pintores, los cuales, muchas veces, dan en hacer en algún lugar una grutesca o cualquier otra extraña y monstruosa figura».[21] Es decir, que para Varchi, la categoría de los monstruos puede incluirse en el diseño divino de la naturaleza, dejando entrever la eventual recuperación de una nunca olvidada *concinnitas*. No es casual que el arte figurativo, entre el final del Quattrocento y mediados del Cinquecento privilegie no sólo la iconografía habitual, sino también las imágenes de monstruos y dragones que, paralelamente a las ilustraciones científicas en las que se colocan a modo de corolario de las demostraciones más o menos empíricas, dan vida a temas fabulosos, mitológicos e, incluso, religiosos. La vena onírica del norte de Europa propone am-

plios y voluminosos muestrarios, como los que pueblan las pinturas de El Bosco o de Mathias Grünewald que en sus *Tentaciones de San Antonio*, del altar de Isenheim (Colmar, Musée Unterlinden) exhibe todo un muestrario de monstruos que evidencian, en su explícita demonicidad, restos de una humanidad todavía no completamente adormecida, como en las pinturas de Parentino o en aquellas otras alucinantes de Giovan Battista Dossi, en las que aparecen monstruos y caprichos (*La noche*, Dresde, Gemäldegalerie). Junro a estos demonios híbridos y emplumados, con alas de murciélago y cuerpo de bivalvo, resulta cada vez más frecuente la imagen del cadáver que surgiendo de las «Matanzas de los inocentes», de las «Crucifixiones», de las «Piedades» y de los «Martirios», asume en el contexto de la representación de las «historias» una atracción cada vez más excitante igualmente observable en el terreno literario. En realidad, el mismo Agustín, en sus *Confesiones*, ya nos había puesto en guardia contra la atracción por los cuerpos mutilados y frente a los efectos mágicos y extraordinarios milagros. El de Hipona había puesto esta codicia como ejemplo de la *curiositas*, desaprobando la *concuspiscientia oculorum*. Reprueba, efectivamente, esa curiosidad que pretende obtener placer de la experiencia. Su condena se hace vehemente en relación con el modo de observar los cuerpos lacerados: «¿Qué placer puede haber en contemplar un cadáver destrozado que provoca una sensación de disgusto? Y, sin embargo, la gente acude a verlo dondequiera que esté, aun sabiendo que van allí para entristecerse y ponerse lívidos» (X, XXXV).[22] La vana curiositas ya había sido puesta en entredicho en una célebre carta de Bernardo de Claraval dirigida al abad Guglielmo de S. Thierry, en la que apuntaba contra «esa ridícula monstruosidad, esa extraña deforme hermosura y hermosa deformidad» que permite leer sobre el mármol con mayor placer que sobre los textos. Bernardo sigue diciendo que imaginar estas cosas «tan bellas y variadas»

induce a los monjes a pasar toda la jornada en su contemplación, «una por una […], en lugar de dedicarse a la meditación de la ley de Dios».[23] El ojo del que habla Agustín es el ojo de la mente que se complace en los *miracula* alimentando la lujuria. En el Renacimiento crece el placer suscitado por la visión de los cuerpos putrefactos, de cadáveres corruptos, de *monstra*, alimentando precisamente esa *vanitas et curiosa cupiditas* puesta en entredicho por Agustín (*Conf*. X, XXXV, 54).[24]

A principios del Quattrocento, los testimonios literarios y figurativos de los nacimientos monstruosos crecen de manera vertiginosa. Estos extraordinarios seres son admirados *de visu*, pero también a través de las versiones iconográficas, como observa Lucca Landucci con ocasión del nacimiento del famoso monstruo de Rávena en 1511: «Lo vi en Florencia, yo y quienquisiera verlo».[25] El mismo Piagnone recuerda entre 1489 y 1513 a tres seres monstruosos, entre los cuales un muchacho «de cuyo cuerpo salía otra criatura» que se exhibía por la ciudad de Florencia ganando mucho dinero. El fenómeno de feria suscitaba ese insano apetito al que ya había hecho referencia Agustín de Hipona y que era venalmente apreciado. A la lógica de la ciencia «carnal», satisfecha por el disfrute de la visión de la carne deforme, en mi opinión, hay que unir también el gusto por lo maravilloso de la *Wunderkammer*. La admiración por todo aquello que sobrepasa lo ordinario de la naturaleza y su relativa sistematización en un lugar cerrado donde pueda ser apreciado, está perfectamente atestiguada por la memoria de Boccaccio cuando recuerda que los trapenses habían encontrado, en unas excavaciones, tres dientes todavía intactos de un gigante, cuyo cuerpo se había convertido en polvo delante de ellos. Estos ataron los dientes con un alambre para luego colgarlos en una iglesia dedicada a la Anunciación (*De genealogia deorum*, IV).[26] Si la exhibición en la plaza expone al monstruo al escarnio del pueblo, no menos desafortunada es la exposi-

ción de los *mirabilia* en el interior de la *wunderkammer*. Para satisfacer el insaciable deseo de lo maravilloso no se dudaba en crear híbridos, como el de la sirena.[27] En estas colecciones se enumeran incluso repertorios macabros, como la mano de un soldado perdida en una batalla, o monstruosos, como los huesos de seres gigantescos.[28] No por casualidad, en el terreno de la tradición figurativa flamenca y holandesa, la *Wunderkammer* se convirtió en símbolo de la *vanitas*.[29]

La atracción por lo insólito y lo tremendo, a mediados del Cinquecento, queda también perfectamente plasmada en el terreno literario. Las narraciones de Bandello presentan al lector, efectivamente, temas fantásticos en los que prevalece el sentido de lo macabro a partir de la descripción hiperrealista del cuerpo humano. El cuerpo devastado por la muerte, con frecuencia, se plantea como alternativa a la belleza de cuando estaba vivo, provocando repugnancia:

> Piénsese en qué razón había para ver aquella miserable mujer de rostro completamente lívido, hinchada como una culebra reventada y moteada de manchas, más parecida ahora a fiero monstruo que a una mujer muerta, con aquellos ojos tumefactos, turbios y salidos de sus órbitas, los cuales, así como fueron dulce y verdadera morada del placer y sumo disfrute, ahora eran oscuros, horribles y espantosos, convertidos en nido de inmundicia y horrible aspecto.[30]

Para Bandello, la boca antes bella había llegado a ser tan horrible que se parecía a la de un «perro alano» que rechinaba los dientes. El cuerpo corrompido, las manos teñidas «de oscura palidez», a pesar del disgusto que suscitaban, en la fluida prosa se convertían en momento de atracción que, harto ya de lo bello, exaltaba todo ese mundo en vías de corrupción.

Hasta finales del Quattrocento, las artes figurativas, en la estela de los médicos y anatomistas que tendían, mediante la verificación empírica a confirmar o superar lo que las *auctoritates* habían dicho, estaban muy centradas en la investigación sistemática de los cuerpos. En Europa y sobre todo en Italia, se ha-

bía ido difundiendo, en el marco de la universidad, el uso de la demostración pública de anatomía; de hecho, el conocimiento anatómico, en primera instancia, se reveló, como sugirió Vesalio, el único camino a la profesión médica. En los tratados anatómicos, profusamente ilustrados con xilografías, se representan los cuerpos abiertos con los intestinos y las venas bien a la vista. Estos elementos iconográficos, destinados junto con el texto a dar a conocer la estructura del cuerpo humano, por el que, sin embargo, el hombre común sienten temor o repugnancia, son evocados con el mismo horroroso detalle en los escritos médicos como, por ejemplo, en la *Anatomia Richardi*.[31] El horror generado por los cuerpos venía a modificar sensiblemente la reflexión teológica proveniente de la observación del Cristo muerto, cuyo térreo y ceniciento ejemplar pintado por Mantegna (Milano, Brera), realizado de «manera algo cortante, más cerca, quizá, de la piedra que de la carne viva»[32], se erige en inmutable modelo para todo el Cinquecento.

A estos terrores, entre el Quattrocento y el Cinquecento, se une el de la aparición de los espectros, tema que ya había tenido su importancia en el ámbito de la discusión sobre *visio spiritualis* que, en el Medioevo, se había puesto en relación tanto con el estado del sueño como con el de la visión. *Imaginatio y phantasia* suscitaban, respectivamente, visiones verdaderas y falsas. Las falsas debido a los excesos de vino y a la mala digestión, pero sobre todo a los demonios. Los *phantasma* o *phantasmata* aparecen con mayor frecuencia en el siglo XII, aunque ya habían poblado la antigüedad clásica según los nuevos modelos del pensamiento agustiniano. Perolo que realmente contribuye a la proliferación de los espectros es, quizá, el nacimiento del Purgatorio.[33] No es casual el hecho de que en el *Tractatus de apparitionibus animarum* (1475) de Erfurt Jacopo von Jüterborg se afirme que las ánimas del Purgatorio sólo pueden aparecerse a quienes creen en ellas, mientras que lo que se les aparece a los

sarracenos y a los judíos son demonios. Desde el siglo XI en adelante florece una auténtica literatura en la que destacan, en el ámbito monástico, las diez narraciones de Pedro el Venerable (m. 1157) y el *Dialogus Miracolorum* (1223-1224) de Cesario de Eisterbach.[34] En el mismo ámbito del Cinquecento, resurgirá el interés por las historias de fantasmas que acabará nutriéndose de las leyendas del mundo clásico.[35] Este interés por los espectros, que oscila entre una postura racionalista reconducible a la escuela galénica, que sitúa estas visiones en el ámbito de una explicación de tipo médico, y otra platonizante, que ve la presencia de estos espíritus en el mundo cotidiano, asimilándoles a los demonios, adquiere diferentes formas en función del ámbito geográfico y cronológico en el que se asienta. Shakespeare, en su *Hamlet*, (II, escena 2), incluso en la ficción literaria retoma a modo de ejemplo la idea de la transformación diabólica, situándola a la sombra de la patología melancólica.

Obras enteras, como el *De spectris* de Ludwig Lavater (1527-1586) están dedicadas a los fantasmas. Por otra parte, Erasmo en su *Elogio de la locura* (1508), en el que había incluido entre los supersticiosos «a los que no se cansan de escuchar narraciones de fantasmas, de espectros y de muertos», ya había puesto en guardia contra los espectros.[36] De estas apariciones no se sacia el ojo de la mente, pero tampoco el físico, como demuestra la extraordinaria proliferación de este asunto en la pintura, que privilegia la escena de la aparición del espíritu de Saúl evocado por la bruja de Endor.

Si monstruos, cadáveres y fantasmas suscitan horror entre los hombres, no es menor el que se desprende de las brujas, que en la poliédrica *facies* con las que se les describe y representa muestran los aspectos de sus tentadores seres. En el *Malleus Maleficarum* (1487) de Heinrich Institoris (ca. 1430-¿1505?) y Jacob Sprenger (1436/38-1495), el texto que más que cualquier otro ha proporcionado materia para perfilar la figura de la bru-

ja en la edad moderna, ésta se describe como un monstruo quimérico, con rostro de león, vientre de cabra y cola de escorpión. Ambos autores dan una interpretación diabólica de esta monstruosidad: a lo bello contraponen lo fétido y, en definitiva, la muerte.[37] La imagen de este pestilente monstruo no es nueva, puesto que, en realidad, los dominicos la habían tomado de una carta dirigida por Valerio a Rufino, en la que le exhortaba a no tomar esposa, para no exponerse a los peligros y al carácter diabólico de las mujeres. Recordaba que «la flor de Venus es una rosa, porque bajo la púrpura se esconden muchas espinas» (*PL* XXX, col. 254-261). También los *Proverbios* (5,3) contribuyeron a dar una descripción de la mujer como ser falso e intrigante. Igualmente, hasta la manera de moverse y su actitud se consideraban como espejo de vanidad (*Vitae Patrum, PL* LXXII, col. 665). Comparada con la muerte, a la mujer se le concede, sinembargo, una primacía más triste, porque se le considera culpable de la muerte del alma. Los autores del Malleus tampoco olvidan poner de relieve, siempre en línea con los *Proverbios* (30,16), su insaciable sexualidad. «Tres son las cosas insaciables y existe además una cuarta que nunca dice basta: la boca de la vulva por la que las mujeres se agitan con los diablos para satisfacer su libido». Las brujas de Institoris y de Sprenger, sin embargo, conservan huellas de aquella belleza que encendían, para luego perderlos, cuerpos y almas de los hombres, de la cual, algún tiempo después de Reginald Scot (1538-1599) ya no se tiene memoria.[38] El oscuro color de su cara, la fealdad de las brujas, su aspecto desgreñado, indudablemente, tienen un origen clásico. Horacio, en la primera *Sátira* del libro II, describe a Canidia y Sagana pálidas y aullantes; Lucano, en la *Farsalia* (VI, 516-518) representa a la maga Erichto horriblemente delgada, de rostro escuálido y palidez Estigia, con una cabellera hirsuta y coronada de serpientes. Como es sabido, no existen muchos testimonios icnográficos de brujas, tanto en la antigüedad clási-

ca como en el Medioevo y el primer Renacimiento. Sólo a partir del Cinquecento se asistirá a la proliferación de este tipo. Las imágenes de las hechiceras están más o menos de acuerdo con la tipología de las viejas descripciones, con excepción de las escenas de iniciación, de las muchachas jóvenes por parte de las brujas, o de escenas de tipo amatorio. Aun conservando la *facies* clásica de la coribante o de la poseída, el aspecto de la bruja se relaciona con la melancolía. En un difundidísimo texto, la *Iconología* de Cesare Ripa, ya en las ediciones no ilustradas de 1593 y de 1603, aparece una descripción significativa de la Melancolía: «Mujer vieja, triste y doliente de harapos cubierta».[39] En las ediciones posteriores el texto va acompañado de un grabado extremadamente claro y esencial, en el que se representan todos los temas citados. La Melancolía, según Ripa, afecta al hombre de la misma manera que el invierno a los árboles, agitándolos con el viento y cubriéndolos de nieve, dejándolos así secos y desnudos y, por lo tanto, estériles. La brujas, tristes y macilentas, marginadas al borde las ciudades, de acuerdo con los escritos de teólogos, filósofos y, sobre todo, médicos, entran directamente en esta tipología. Los tipos figurativos de las brujas dependen de estas sugerencias literarias.

Los artistas del Cinquecento se convertirán en intérpretes de la doble tradición que pretende a las brujas bellas y obscenas. Sin embargo no debemos entender sus manifestaciones figurativas como interpretaciones fantásticas a pesar de que, a veces, rayan en la ironía como el *Der Cor Capen ein gut Jar* (Viena, Albertina) de Baldung Grien (1484-1545). Las imágenes de Durero, de Assen Jan Walter Cornelisz (1562-1638), de Lucas Cranach el Viejo (1472-1553), entre 1505 y 1540 reúnen temas del sueño y de la cabalgata de las brujas como expresiones dependientes de la Melancolía, ateniéndose también, como en el caso de Grien, hijo de un consejero jurídico del obispo de Strasburgo, a fuentes de primera mano.[40] De esta polaridad de la repre-

sentación da cuenta también el universo de los poemas caballerescos, que no olvidan poner de relieve la duplicidad de Alcina cuando arrastra a la vorágine del sexo a Rinaldo, para luego revelarse a su recuperada mirada inocente como una vieja obscena y desdentada.[41] En realidad, la invención del tipo de la maga Alcina, hermana de Morgana, retomada de la tipología clásica de Circe, le correspondeal Boiardo del *Orlando enamorado*. La figura de esta heroína en negativo, que modelarán con mejor fortuna y más detalles Ariosto en su *Orlando Furioso* y Tasso en la *Jerusalén Liberada*, hay que leerla siempre en clave moralizante, en cuanto que Alcina siempre es símbolo de la lujuria. La definición del personaje de Alcina, como es sabido, está en el canto VI del poema de Ariosto. Alcina transforma en plantas de mirto a sus examantes, como Astolfo, hijo del rey de Inglaterra, que ruega a Ruggero que le quite de encima las bridas del hipógrifo. La belleza del jardín también es ilusoria. La simbología y la admonición de Ariosto son completamente moralizantes. De acuerdo con la advertencia agustiniana, la belleza, tanto la de Alcina como la de la naturaleza no es más que engaño e ilusión de los sentidos. La narración de Ariosto está totalmente dedicada a demostrar la vanidad y el carácter ilusorio de los placeres, incluso los ampliamente disfrutados por Ruggero y Alcina:

> «*Del gran piacer ch'avean, lor dicer toccai;*
> *che spesso avean più d'una lengua in bocca*»
> [Decir su gran placer a ellos toca,
> pues dos lenguas tenía cada boca].[42]

El engaño de las delicias de Alcina está basado en su carácter ilusorio y se desvela por el amor de Bradamante, que llama a la maga blanca Melissa para que libere a Ruggero del encanto con el anillo mágico. Finalmente, el héroe ya no ve a la bella mujer que le ha embrujado, sino una vieja fea y desdentada y, al mismo tiempo, el jardín pierde su belleza.

Pico della Mirandola ya nos había dejado una magistral descripción de la suciedad de las brujas y demonios en la *Strix* (1523), que adquiere nueva vitalidad en la vulgarización (1523-1524) del dominico Leandro Alberti, en la que, en términos muy eficaces pone de relieve cómo Satanás «cuando se disfraza de hombre» deja a la vista «los pies de pato».[43] El hibridismo de los demonios en el Cinquecento no sólo corrompe los diferentes planos de la realidad, sino que se hace partícipe de él hasta que, durante la Reforma, se llega a un dominio del cruel aspecto de Satanás y sus acólitos. Es decir se eliminarán, alas, rabos, gastroencefalismos y otros atributos con los que, a lo largo de los siglos, tomando estos crueles fragmentos del dios Pan, le había dotado la fantasía el hombre. Algunos monjes en el desierto, como Antonio, asistían a la capacidad del diablo para alterar y cambiar su propio aspecto, de bestia a mujer, de oro fino al eremita, mientras el aire se puebla de gritos, sonidos, carcajadas y ruidos. Los demonios se presentan al monje bajo formas de animales feroces y aparecen iluminados por una falsa luz, casi anticipatoria de ese fuego, de ese auténtico fuego que se ha preparado para ellos al final de los tiempos.[44] En cualquier caso, Satanás, desde el principio, presenta, además de una luz oscura y azulada, fiel reflejo del aire con el que entra en contacto durante su caída[45], aspectos variados, esencia de la multiplicidad que es, precisamente, lo opuesto de la unidad divina a la que el alma humana aspira de manera natural.[46] La tradición que liga a los demonios con la oscuridad se remonta a los orígenes del Cristianismo y se mezcla con ideas neoplatónicas. San Pablo, por ejemplo, recuerda al «príncipe de las potencias del aire» (Ef 2, 2) y «a los Príncipes y Potestades, […] dominadores de este mundo de tinieblas, […] los espíritus del mal que habitan en las regiones celestes» (*Ef* 6, 12). De manera muy parecida trata el tema Agustín en *De civitate Dei* (VIII) y el más tardío Fulgencio en *De Trinitate* (cap. VIII, *PL* LV, col. 104).

Agustín recuerda los cuerpos de los demonios hechos aire: «Daemones aeria sunt animalia, quoniam corporum aeriorum natura vigent». De hecho Agustín, Fulgencio y Gregorio Magno tratan de demonios que poseen un cuerpo de aire: los ángeles buenos reflejan un color rojo y los malos un color pardo. No por casualidad el demonio, definido como «príncipe del aire y las tinieblas» en el pensamieno de Agustín está unido a una específica potestad: «tenebrosum diabolum principatum» (*Sermo* 222, PL XCVIII, col. 1091). La sociación de las tinieblas con el ángel caído hace que el demonio, en los escritos de la patrística, se describa como un negro o como un etíope. En este contexto baste recordar los temas de Macario el Egipcio (*PG* XXXIV, col. 407) y de Gregorio Magno (*PL* LXXV, col. 634). El *angelus tenebrarum* encuentra así correspondencias iconográficas precisas que, a lo largo de los siglos, van a caracterizar su imagen de un ser de rostro oscuro que transfiere sus negatividades a diferentes pueblos. En determinados contextos, el diablo todavía conserva su naturaleza angélica, y por eso se le llama el «ángel malo». En la parábola evangélica Mt 25, 41 que ilustra el Juicio, se habla de ángeles malos. Sustancialmente, la oposición entre el bien y el mal se da sólo entre el *angelus bonus* y el *angelus malus*, tal como se lee en la *Epistula Bernabea* (18, 7), a partir de la oposición entre luz y tinieblas presidida por los ángeles de Dios y por los de Satanás.

La multiplicidad, que no es simétrica ni proporcional, presenta no sólo deformidades, sino que es en sí ruptura de la armonía y de aquellas otras categorías estéticas que han determinado el concepto de lo bello, tanto en el pensamiento del mundo antiguo y medieval, como en del Renacimiento. *Ordo, proportio, numerus, mensura, lux* y *bonum* son lo positivo que expresará la deforme forma del diablo. Durante el medioevo se había discutido ampliamente acerca de lo bello sensible, relacionando *pulcher*, el término de la estética metafísica, con *formosus*, ligado

a la apreciación de la belleza de las cosas de la esfera del arte.[47] Retomando el tema de Plotino, va a ser Agustín quien se dedique, en su perdida obra juvenil, *De pulchro et apto*, que volverá a aparecer en las *Confesiones*, a elaborar la definición de lo bello y conveniente. Lo bello es aquello que gusta por sí mismo, sin tener nada que ver con lo útil, mientras que lo conveniente es aquello que gusta sólo en relación con lo que conviene. Lo bello es la unidad basada en el número, la medida y el orden (*Conf.* III, 13; 15; X, 34). La unidad admirable está en la unidad suprema, es decir, en el bien. El mal, es decir, el vicio, se coloca en la división. De manera que lo bello se basa en la forma y no en la materia. Dios es belleza suprema e incorruptible. Consiguientemente, el demonio, siendo como es división y multiplicidad, es el mal. En el evangelio de Marcos, efectivamente, se lee que el diablo que poseía al hombre de Gerasa, interrogado por Jesús, respondió «somos legión». PseudoDionisio había considerado el mal como un trastorno del orden de la naturaleza causado por el pecado original y convertido, por lo tanto, en condición existencial. En esta misma línea se mueve Giovanni Scoto Eriugena (ca. 810-877). Anselmo (1033-1109), en el *De casu Diaboli*, trata del demonio como de la nada, en cuanto que el concepto de «mal» coincide con el de «nada». El mal no es más que la privación del bien, un mal que proviene del ejercicio del libre albedrío, como demuestra la caída de Lucifer. La voluntad de abandonar el diseño de Dios es un pecado que lleva al universo a la ruptura de la armonía. Tomás de Aquino (1221-1274) trata luego de la privación como tema de la teoría sobre el mal. El mal, yendo en dirección opuesta al bien, va hacia la nada.

El proceso de la lenta e inexorable degradación física del diablo tiene lugar en el Medioevo y en este período adquiere los atributos de una horrible y compleja figura humana con rasgos de bestia. Raoul Glaber, hacia el año 1000 en los *Historiarum sui temporis libri quinque*, describe a Satanás con un aspecto repug-

nante, aunque humano que «está agitándose continuamente y se hiere con furia». Durante la Reforma católica se asiste a un proceso de 'rehumanización' de Satanás que suscitó no pocas discusiones y escritos, sobre todo en el terreno de los tratados de arte. Muchos, como Gilio, no estaban de acuerdo en la forma en que Miguel Ángel había representado ángeles y demonios, sin más explicaciones. El autor discute de los errores iconográficos de Miguel Ángel en el interior de la escena del Juicio en la Capilla Sixtina, poniendo de relieve, sobre todo, la falta de decoro de toda la composición, inadecuada para un lugar sagrado. En la lista de errores del pintor, dedica un espacio particular a la representación del diablo, que en la capilla pontificia estaba representado sin cuernos y sin rabo y, por lo tanto, indistinguible de los ángeles. A este propósito el eclesiástico subraya: «No ha querido Miguel Ángel seguir la costumbre de los pintores, representando a los ángeles con alas y a los demonios negros con largos cuernos y cola, lo cual no me gusta, porque no se distinguen unos de otros».[48] Por lo demás, esta idea ya había sido anticipada por Molano, que explica la facilidad para reconocer al diablo por sus atributos, «Cornus, cauda, ungula et similia», de los cuales explica incluso su significado alegórico.[49] Las observaciones de Gilio llegaron a tener su importancia, ciertamente, cuando autores como Federico Borromeo, Pacheco, Martín Pérez de Ayala, los utilizaron en sus argumentaciones. Según Federico Borromeo (1564-1631) los ángeles tienen que distinguirse de las formas humanas por sus alas.[50] Dole, en su *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557), defiende específicamente la invención de Miguel Ángel por «ingeniosísima y escasamente entendida». En el sucinto diálogo entre los interlocutores Fabio y el Aretino, este último había puesto de relieve algunas incongruencias específicas en relación con las figuras representadas por Miguel Ángel que, en su opinión, carecen de todo significado alegórico; «Además, ¿qué sentido

místico puede obtenerse de una pintura del Cristo sin barba? ¿O viendo más abajo un diablo, con la mano enganchada a los testículos, una gran figura que doliéndose se muerde el dedo?». [51] Cierto que el Aretino, interprete, como recuerda Schlosser, de la opinión lombarda, pone en primer plano el juicio negativo que tiene que ver con el *decorum* y la honestidad de los temas tratados por Miguel Ángel, sin entrar, como hace otros autores, en la interpretación icónica del diablo, sino en los modos de representarlo. De esta opinión parece que participa también Lomazzo en su *Trattato della pittura*[52] (1591), donde defiende tanto el *Juicio Universal* de Miguel Ángel, como el *San Miguel* pintado por Ficino (Milán, Pinacoteca de Brera), donde puede verse el triunfo del ángel sobre Satanás. En el tratado, el autor discute de la comparación entre *ars poética* y pintura con los modelos de Jacopo Mazzoni y Torquato Tasso. A propósito de la imitación icástica y fantástica, Comanini observa que, contrariamente al poeta, el pintor gusta de la imitación naturalista. Con base en estas observaciones Comanini deja espacio a la autonomía inventiva del pintor y, por lo tanto, a su fantasía, basándose en el principio de la realidad auspiciado por los cánones tridentinos. De modo que la imagen del demonio adquiría vida a partir de estas observaciones. Partiendo de la comparación entre la *Cristeida* de Girolamo Vida (1485-1566) y la *Jerusalén Liberada* de Torquato Tasso, Comanini subraya que las imágenes del diablo gustan, contrariamente a cuanto había afirmado Gilio con fines didácticos, a propósito de la historia representada por Miguel Ángel, la cual

> tendría que estar llena de horror, de susto, de maravilla, de manera que los observadores más que reírse con burla o escarnio o la contemplaran como algo sin importancia, más bien suspirasen, temblaran y se compadecieran.[53]

Tasso retoma las imágenes de Vida, del canto primero de la *Cristiada*, de manera que la descripción de los demonios en la Jerusalén Liberada sólo genera placer entre los lectores y oyen-

tes. Por lo demás, el propio Tasso, en sus *Discorsi dell'arte poetica* trata de la maravillosa esencia de los ángeles, demonios, magas y hadas, de manera que

> nuestros hombres, habiendo bebido de esta opinión junto a la leche materna, y habiéndola confirmado luego ellos con los maestros de nuestra santa fe, es decir, que Dios y sus ministros, demonios y magos, permitiéndolo Él, pueden hacer cosas maravillosas sobre las fuerzas de la naturaleza.[54]

Para Tasso, la costumbre y la familiaridad con los acontecimientos maravillosos llega a ser una vía de acceso a lo verosímil. Sin embargo, si en la representación poética existe unaespecie de placer, para Comanini esto no existe en la restitución iconográfica del mismo tema. Si escuchar las poéticas como imitaciones de las «falsas formas de los diablos» genera «placer», no ocurre lo mismo con las imágenes. Figino, uno de los interlocutores del diálogo, plantea un precisa pregunta a propósito del concepto de imitación: si ésta tiene que ser, tanto para los poetas como para los pintores, icástica o fantástica. Deduce luego que la imitación sólo puede ser icástica. Se plantea así la duda acerca de los modos de la representación, dado que ángeles y santos son «nobilísimas sustancias» y no corpóreas. Stefano Guazzo contesta a estas preguntas afirmando que, tanto la imitación de los poetas como la de los pintores es icástica, en cuanto que los ángeles se aparecen a los hombres en forma humana y con aspecto juvenil, como es el caso del ángel que acompaña a Tobías, expuesto en las Escrituras. Las alas, aunque son de imitación fantástica, son en esta caso un específico símbolo de la agilidad y velocidad en la obediencia a los mandamientos divinos. Por lo que respecta a los horribles aspectos de los «ángeles de las tinieblas», no hay ninguna duda en relación con su naturaleza, en la medida en que los asumen para «asustar al hombre». Comanini, además de citar los textos de San Jerónimo para recordar las terribles imágenes del demonio, se refiere también a las pinturas de los contemporáneos. Un ejemplo práctico del carácter temible del demonio es el que ofrece

Figino en la pintura realizada para la capilla del Colegio de los Doctores de Bérgamo (1588-1590), en la que Lucifer está colocado a los pies del arcángel Miguel:

> donde, para mejor expresar la enormidad de la soberbia satánica, habéis pintado esa figura con amplios miembros, fornida, de aspecto horrible, de rostro oscuro, de melena hirsuta, con cuernos en la frente y las extremidades inferiores parecidas a las de un sátiro.[55]

Se corresponde así la teoría con una imagen en la que el diablo, a medias entre la tradición antigua y la moderna, es irremediablemente derrotado. Una serie de testimonios iconográficos subrayan la fortuna de este tema, sustituyendo la imagen de Miguel unas veces con la de la Virgen, otras con la de un santo exorcista, como es el caso de Ubaldo, obispo de Gubbio, al que se le representa en el acto de aplastar un demonio de *facies* humana, aunque conservando todavía los rasgos de su carácter híbrido.

El cardenal Gabriel Paleotti (1522-1597) en el *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, dedica el capítulo XVIII a la imagen del demonio, intentando demostrar que el diablo es el origen de la herejía de la imagen. El escrito del cardenal tiene por objeto subrayar la dignidad, la importancia y la utilidad de las imágenes sagradas. El demonio, enemigo de toda virtud, engaña al hombre e intenta introducir malos usos tanto en la escultura como en la pintura de manera que, en lugar de estar hechas para el disfrute, resultan «dañinas y perniciosas». En la prosa de Paleotti emerge la *facies* de un diablo proteiforme en sus metamorfosis, que se presenta, de acuerdo con la tradición bíblica, unas veces como dragón, otras como serpiente, que convence a los hombres no sólo con ayuda de su propia fuerza sino también utilizando estratagemas. En el capítulo XLIII trata de cómo representar vicios y virtudes, remitiéndose a la consolidada tradición de la iconografía de ángeles y demonios, a la que deben atenerse todos aquellos que representan las pasiones. La alegoría de la virtud debe representarse como una ima-

gen reluciente que «por traslación los teólogos han llamado pulcritud», tal como dicen del alma «virtuosa». En este contexto, naturalmente, alude al conocido párrafo de la *Summa Theologica* de Tomás de Aquino (I-II, q. 86), mientras que el vicio está envuelto en esa fealdad que priva de luz al alma. Aquí parece evidente la continuidad con las entidades angélicas y demoníacas del Cristianismo primitivo. Emerge así, en las páginas de Paleotti no un diablo carente de precisas denotaciones iconográficas, sino más bien la figura abstracta del gran tentador, del tramposo, siempre presente en el momento de sembrar confusión en el mundo. Este aspecto de las insidias elaboradas por el diablo aparece también en el tratado *Della nobiltà della pittura* de Romano Alberti, que retoma, aunque con menos vigor, las consideraciones de Paleotti.

Bibliografía

Como complemento a la amplia bibliografía contenida en las notas al texto, se proporcionan aquí ulteriores indicaciones para el lector que desee profundizar en los temas tratados en el libro.

Prólogo

R. Montano, *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962.

M. Jäger *Die Theorie des Schönen in der itaslianischen Rennaissance*, Köln, Du Mont, 1990.

L. Amoroso, Reseña de M. Jäger, *Die Theorie des Schönen in der itaslianischen Rennaissance*, Köln, Du Mont, 1990, en «Rivista di estetica», XXXI, 1991, pp. 101-106.

Le beau au temps de la Renaissance, Otawa, Département de Philosophie, Université d'Otawa, 1995.

G. Genette, *La obra de arte: inmanescencia y trascendencia*, Barcelona, Lumen, trad. cast. de Carlos Manzano.

Concepts of Beauty in Renaissance Art, eds. F. Ames-Lewis, M. Rogers, Aldershot, Ashgate, 1998.

Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica, Actas del Seminario (Palermo, 9-10 de octubre, 1998), Palermo Centro Internazionale di Studi di Estetica, 1998.

H. Whol, *The Aesthetics of Italian Renaissance Art: A Reconsideration of Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

S. Todesco, *L'estetica di Baumgarten*, Palermo, Centro Internazionale di studii di Estetica, 2000.

R. Fubini, *L'umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentale, critica moderna*, Milano, Angeli, 2001.

Sogno e realtà dell'Umanesimo. Contributi recenti sull'Umanesimo italiano, en «Archivio storico italiano» CLX, 2002.

Los principios estéticos del Renacimiento

F. Borsi, *Leon Battista Alberti, il trattato e le proporzioni: avvertenze di lettura*, en *Saggi in onore di Guglielmo de Angelis d'Ossat*, edición de S. Benedetti, en «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1/10, 1983-1987, pp. 165-168.

P. A. Rossi, *Wittkower, Brunelleschi, la prospettiva, la proporzione*, en «Quaderni del Dipartamento Architettonico e Urbanistico», VI, 1995, pp. 135-142.

R. Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995. [Trad. cast., *La forma de lo bello*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1998, trad.: Juan Díaz de Atauri].

El principio de la belleza: la luz

H. Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1979.

P. Hills, *The Light on Early Italian Painting*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1987.

M. Kemp, *New Light on Old Theories: Piero's Studies of the Transmission of Light*, en *Piero della Francesca tra arte e scienza*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 33-45.

G. Federici Vescovini, *Vision et réalité Dans la perspective au XIV^e siècle*, en «Micrologus», V, 1997, pp. 161-180.

U. Szulakowska, *The Alchemy of Light: Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2000.

La mímesis

C. Wulf (& G. Gebauer), *Mimesis, Culture, Art, Society*, California University Press, 1996.

Mimesis und simulation, hrsg. A. Kablitz u G. Neumann, Freiburg, Rombarg, 1998.

S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princenton-Oxford, Princeton University Press, 2002.

Mimesis et inventio: zeitgenössische Stilleben in Europa, Mit einer Einf, von Grimm, hrsg. G. Lidner u. R. Fabrizio, Bad. Frankenhausen, 2002.

Mimesis-Repräsentation-Imagination: literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, hrsg. J. Schönert u. U. Zeuch, Berlin [u.a.], De Gruyter, 2004.

Écfrasis

D. Rosand, *Ekphrasis and the Generation of Images*, en «Arion», I. 1990, pp. 61-105.

J. A. F. Heffernan, *Museum of Words: The poetics of Ekphrasis from Homer to Asbbery*, Chicago, The University of Chicago Press.

Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality, edición de P. Wagner, Berlin-New York, De Gruyter, 1996.

Le texte de l'oeuvre d'art: la description, edición de R. Recht, Strasbourg, Presses Universitaires [u a], 1998.

R. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, «Word & Image» XV, 1919, pp. 7-18.

Estéticas antiguas y nuevas: las ruinas y el paisaje

Raphael and the Ruins of Rome: The Poetic Dimension, Urbana, Ill., Board of Trustees of the University of Illinois, 1983.

M. E. M. Hoff, *Rom, vom Forum Romanum zum Campo Vaccino: Studien zur Darstellung des Forum Romanorum im 16. Und 17. Jahrhundert*, Berlin, Express, 1987.

A. De Santis, *Metamorfosi dello sguardo: il vedere fra mistica, filosofia ed arte*, Roma, Centro Studi S. Anselmo, 1996.

M. V. Cardi, *Architettura con rovine: immagini dal mondo artistico nordeuropeo tra Cinque e Seicento*, en «Anagke», XV, 1996, pp. 30-37.

Voyager and Vissions. Toward a Cultural History of Travel, eds. J. Elsner, J. P. Rubiés, London, Reaktion Books, 1999.

M. V. Cardi, *Le rovine abitate: invenzione e morte in luoghi di memoria*, Firenze, Alinea, 2000.

S. Forero-Mendoza, *Le temps des ruines: l'éveil de la consciente historique à la Renaissance*, Deyssel, Champ Vallon, 2002.

L'antichità del mondo: fossili, alfabeti, rovine, edición a cargo de W. Tega, Bologna, Compositori, 2002.

C. Segre, *Filologia e poetica nelle rovine*, en Id., *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 120-127.

B. W. Ogilvie, *The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload*, in «Journal of the History of Ideas», LXIV, 2003, pp. 29-40.

Los humanistas: la estética del lenguaje y de las artes gráficas

S. Rizzo, *Il léxico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.

R. G. Witt, *Italian Humanism and Medieval Rhetoric*, Aldershot, Ashgate, 2001.

Platónicos, neoplatónicos y herméticos: la estética del comportamiento

H. D. Saffrey, *Recherches sur la tradition platonicienne au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1987.

Il neoplatonismo nel Rinascimento, edición a cargo de P. Prini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993.

The Perennial Tradition of Neoplatonism, edición a cargo de J. J. Cleary, Leuvem, Leuvem University Press, 1997.

A. De Pace, *La scepsi, il sapere e l'anima: dissonanze nella cerchia laurenziana*, Milano, Led, 2002.

La tradizione ermetica dal tardo-antico all'Umanesimo, Atti del Convegno internazionale di Studi (Nápoles, 20-24 de noviembre de 2001), edición a cargo de P. Lucentini, Turnhout, Brepols, 2003.

Eros y Venus

J. A. Deveraux, *The Object of Love in Ficino's Philosophy*, en «Journal of the History of ideas», XXX, 1969, pp. 161-170.

M. G. B. Allen, *Cosmogony and Love: The Role of 'Phaedrus' in Ficino's 'Symposium Commentary'*, en «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», X, 1989, pp. 131-154.

D. Parker, *Bronzino. Renaissance Painter as Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

P. Laurens, *Stylus Platonis: l'"Oestrus' poétique dans le ' De Amore' de Marsile Ficin*, en *Marsile Ficin: Les Platonismes à la Renaissance*, edición de P. Magnard, Paris, Vrin, 2001, pp. 139-151.

La estética de los cielos: imágenes y formas

D. Blume, *Regenten des Himmels: astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

A. Grafton, *Cardano's Cosmos: The Worlds and Works of a Renaissance Astrologer*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.

B. Dooley, *Morandi's Last Prophecy and the End of Renaissance Politics*, Princeton, N. J., Prineton University Press, 2002.

S. V. Broecke, *The limits of Influence: Pico, Louvain, and the Crisis of Renaissance Astrology*, Leiden-Boston, Brill, 2003.

La estética del mal: monstruos, brujas, demonios

N. Cohn, *Europe's Inner Demons: An Enquiry Inspired by the Great Witch-Hunt*, New York, Basic Books, 1975.

Early Modern European Witchcraft: Centres and Peripheries, edición de B. Ankarloo y G. Henningsen, Oxford, Clarendon Press, 1990.

D. Williams, *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Montreal, McGill-Queen's University, 1996.

W. Stephens, *Demon Lovers. Witchcraft, Sex an the Crisis of the Belief*, Chicago, The Chicago University Press, 2002.

PATRICIA CASTELLI (Italia). Diplomada en Gestión Educativa. Tutora virtual. Cursando la Licenciatura en enseñanza de lectura y escritura en la educación primaria en UNIPE Buenos Aires.

Notas

[1] *Prosatori latini del Quattrocento*, edición de E. Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 674-676. <<

[2] Ibid., pp. 682-683. <<

[3] Angeli Politiani *Miscellaneorum Centuriae... Praefatio*, en *Opera omnia*, Basileae, apud Nicolaum Episcopium Iuniorem, 1553 (ed. facsímil, Torino, Bottega d'Érasmo, 1971), I, p. 214. <<

[4] R. Klein, «'Juicio' y 'gusto' en la teoría del arte en el Cinquecento», en Id., *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el Arte moderno*, edición de A. Chastel, trad. cast. de Inés Ortega Klein, Madrid, Taurus Ediciones, 1982. <<

[5] M. DÁzeglio, *I miei ricordi*, ed. a cargo de S. Spellanzon, Milano, Rizzoli, 1956. <<

[6] D. S. Merezhkovskii, *El romance de Leonardo*, Barcelona, Edhasa, 2004[4], trad. cast. de Juan Santamaría. <<

[7] Traducido al castellano para Espasa-Calpe en 1928, en su Colección Universal. <<

[8] P. Castelli, *Le qualità degli dei*, en *Der Antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, hrsg. F. Cappelletti, G. Huber-Rebenich, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997, pp. 144-161. <<

[9] E, Garin, *Il culto della bellezza*, en Id., *Il Rinascimento italiano*, (1941), Firenze, Cappelli, 1980, pp. 193-194: 194. <<

[10] Ibidem. <<

[11] E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, trad. de Mª Luisa Balseiro. <<

[12] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (de aquí en adelante, *Le vite*), en Id., *Opere*, edición de G. Milanesi, 9 vol., Firenze, Sansoni, 1906, I, p. 242. <<

[13] Ibid., p. 249. <<

[14] Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, cit. <<

[15] Vasari, *Le Vite*, II, p. 328. <<

[16] Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi…*, ed. crítica de D. De Robertis, Milano, Il Polifilo, 1976, pp. 64, 67, 69. <<

[17] Ianotti Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, ed. de E. R. Leonard, Patavii, in aedibus Atenoreis, 1975, p. 59. <<

[18] Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., p. 76. <<

[19] E. Garin, «La 'retórica' di Leonardo Bruni», en Id., *Dal Rinascimento allÍlluminismo. Studi e ricerche*, Pisa, Nistri Lischi, 1970, pp. 21-42. <<

[20] *Prosatori latini del Quattrocento*, cit., pp. 44-45. <<

[21] Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 2007, *Introducción*, pp. 65 y 66., trad. y notas de Rocío de la Villa. <<

[22] P. O. Kristeller, *El moderno sistema de las artes*, en Id., *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Ed. Taurus, 1986, trad. de Bernardo Moreno. <<

[23] Garin, *Il culto della bellezza*, cit., p. 193. <<

[24] F. Rico, *El sueño del humanismo. De Erasmo a Petrarca*, Barcelona, ed. Destino, 2002. <<

[25] P. Castelli, *Ghiberti e gli umanisti: Niccolò Niccoli*, en *Lorenzo Ghiberti. Materia e raggionamento*, Catálogo de la Exposición

(Firenze, Museo dell'Accademia di San Marco, 18 de octubre de 1978-31 de enero 1979), Firenze, Centro Di, 1978, pp. 512-548. <<

[26] Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, ed. de A. Greco, 2 vol. Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, II, p. 239. <<

[27] En *Poesia italiana del Quattrocento*, edición de C. Oliva, Milano, Garzanti, 1978, p. 269: "Le Fiorentine fraíaltre toscane / più belle sonche quanto là ne sieno: / queste hanno il capo biondo, il viso eí seno / bianco vermiglio, d'avorio le mane. / […] / Belle donne a Milan, ma grasse troppe: / il parlar tu lo sai, sai che son bianche, / strette nel mezo, ben quartate in l'anche, / paion capon pastati in su le groppe". ["Las florentinas entre las toscanas / son las más bellas de todas: / tienen el cabello rubio, la cara, el pecho / blanco rosado, de marfil las manos. / […] / Bellas mujeres en Milán, pero demasiado gruesas: / el habla lo sabes, sabes que son blancas, / estrechas de cintura, bien dotadas en sus ancas / parecen capones bien comidos, la grupa respingona"]. <<

[28] E. Garin, «Filippo Brunelleschi e la cultura del Rinascimento», en Id., *Umanisti, artisti, scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 153-169: 153-154. <<

[29] Vasari, *Le vite*, III, p. 499. <<

[30] A. Prosperi, «Giordano Bruno e Galileo Galilei: i documenti introvabili», en *Galilei e Bruno nel immaginario dei movimenti popolari tra Otto e Novecento*, ed. de F. Bertolucci, Pisa, Bfs. Edizioni, 2001, pp. 9-20: 9. <<

[1] R. Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, trad. de Adolfo Gómez Cedillo. <<

[2] Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972, trad. de Javier Fernández de Castro. <<

[3] Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, trad. de Antonio Feros. <<

[4] Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche…*, Venetia [Pietro da Fino], 1558; véase C. Vasoli, *Profezia e ragione*, Napoli, Morano, 1974. <<

[5] M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, trad. de Homero Alsina Thevenet. <<

[6] Cit. ibid., nota 54. <<

[7] A. Pontremoli y P. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi nelle feste di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 21-55. <<

[8] D. Bianchi, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, en «La Bibliofilia», LXV, 1963, pp. 109-146: 116 («Y a pesar de que el sabio Aristóteles tratara del movimiento en el libro X de la Ética, en ninguna otra parte fue capaz, con toda su sutileza, de saber deducir lo sutil de lo más sutil de ese movimiento corporal, moviéndose de un sitio a otro con medida, memoria, agilidad y maneras: reparto del terreno con el propio cuerpo con ayuda de los fantaxmata, diciendo con válidos y verdaderos argumentos que este arte es refinada demostración de cuánto intelecto y esfuerzo puede encontrarse»; véase P. Castelli, *Il moto aristotelico e la 'licita scientia'. Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo*, en *Mesura et arte del danzare. Guglielmo*

Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo, edición de P. Castelli, M. Mingardi y M. Padovan, Pesaro, Gualtieri, 1987, pp. 35-57. <<

[9] Guglielmo Ebreo Pesarese, *Trattato dell'arte del ballo*. Ed. de F. Zambrini, Bologna, Comissione per i testi di lengua «Gaetano Romagnoli», 1873 [ed. facsímil, Bologna, Forni, 1968], p. 1: «La ermonia suave e 'l dolce canto, / Che per l'audito passa dentro al core, / De gran dolciezza nascie un vivo ardore, / Da cui il danzar poi vien, che piacie tanto! / Pero chi di tal scienza vuol il vanto, / Convien che sei partiti senza errore / Nel cuo concietto apprenda e mostri fuore, / Se com'io qui descrivo, insegnio e canto, / Misura è prima, e seco vuol memoria: / Partire poi de terren con aire bella, / Dolcie mainera et movimento è poi, / […]». [Cuya traducción literal podría ser: «La armonía suave y el dulce canto, / Que desde el oído llega al corazón, / De gran dulzura nace vivo ardor, / De donde luego llega el bailar que gusta tanto. / Pero aquel que quiera con esta ciencia envanecerse, / Conviene que seis partes sin error / Aprenda y evidencie, / Como aquí yo describo, enseño y canto. / Medida es la primera, y segunda la memoria / Reparto luego con gracia del terreno, / Y luego, sólo restan dulces maneras y moverse». <<

[10] Cfr. *Infra*, cap VIII. <<

[11] Guglielmo Ebreo, *Trattato dell'arte del ballo*, cit., pp. 11-12. <<

[12] Ibid., p. 7. <<

[13] Ibid., pp. 9-11. <<

[14] Ibid., p. 8. <<

[15] Bianchi, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, cit., p. 16. <<

[16] C. Mazzi, *'Il libro dell'arte del danzare' di Antonio Cornazzano*, en «La Bibliofilia», XVII, 1915-16, pp. 1-30. <<

[17] Guglielmo Ebreo, *Trattato dell'arte del ballo*, cit., p. 13. <<

[18] *Proverbi di messer Antonio Cornazzano in facezie*, Bologna, Romagnoli, 1865, p. 114: «De modo que llegóse y la invitó a bailar y diera con ella algunas vueltas por la sala al *saltarello*, indicándole luego al músico que toque una *piva* que le facilite poner en sus manos la susodicha reliquia; cambiado el ritmo tuvieron que mantenerse bien apretados, habiendo como había con ellos tanta gente. Una vez que la tuvo entre sus manos y respondió ella con su propio rozar de manos, en ese acelerar de la *mesura* que provoca el baile a quien lo ejecuta, púsole en la mano aquel animalucho en orden; tampoco ella soltó la presa y sostuvo firme hasta que, oculta, pudo mantenerlo…». <<

[19] Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, cit. <<

[20] Piero della Francesca, *Trattato dell'abaco*, ed. de G. Arrighi, Pisa, Domus Galileiana, 1970, pp. 233-234. <<

[21] Paul. F. Glender, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*, The Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science, 1989. <<

[22] Pierpaolo Vergerio, *Dal 'De ingenuis moribus et liberalibus Studies adulescientiae'*, en *Il pensiero pedagogico del Umanesimo*, ed. de E. Garin, Firenze, coedición Giuntine Sansoni, 1958, pp. 126-145: 134 («Del mismo modo, la ciencia de los números, llamada aritmética, y la ciencia de las magnitudes, llamada geometría, según las distintas relaciones que establecen entre lo similar o lo diferente, o entre las líneas, entre las superficies y entre los cuerpos, constituyen respectivamente diversas especies de números y de magnitudes, demostrando sus múltiples propiedades, deliciosos conocimientos y llenos de certeza»). <<

[23] Platinae, «De vita Victorini Feltrensis commentariorus», en *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., pp. 668-699: 670. <<

[24] Francisci Castiglionensis *Vita Victorinis Feltrensis*, ibid., pp. 534-551: 537. <<

[25] Saxoli Pratensis, *De Victorini Feltrensis vita*, ibid., pp. 504-533: 510-511. <<

[26] Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, ed. de R. Romano y A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1969^2. <<

[27] Ambrosii Traversarii, *Latinae epistolae…*, ed. L. Mehus, Florentiae, ex typographio Caesario, 1759 (edición facsímil, 2 vol., Bologna, Forni, 1968), II, col. 332 (VII, 3). <<

[28] Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, cit., p. 383. <<

[29] Lorenzo de' Medici, *Uccelagione di starne*, en *Opere*, edición de T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992, p. 245 (vv. 28-29). <<

[30] *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. 'Il Zibaldone Quaresimale*, edición a cargo de A. Perosa, London, The Warburg Institute, 1960, p. 14. <<

[31] Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, cit. <<

[32] E. Panofsky, «La historia de la teoría de las proporciones del cuerpo humano como reflejo de la historia de los estilos (1921)», en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, trad. de Nicanor Ancochea. <<

[33] Leon Battista Alberti, *De la escultura* (*De statua*), en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., pp. 127-144: «Y entre todos nuestros escultores, ¿quién, si fuera preguntado, habría observado y comprendido perfectamente la razón de un miembro, o qué proporciones guarda con otros miembros, y cuál es la de estos respecto a toda la estructura del cuerpo?» (p. 136). Cfr. M. Collareta, *La figura e lo spazio: una lectura del 'De statua'*,

en la edición preparada por Collareta (Livorno, Sillabe, 1998, pp. 40-43) de 'De statua'. <<

[34] J. A. Aiken, *Leon Battista Alberti's System of Human Proportion* en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIII, 1980, pp. 68-96. <<

[35] G. Becatti, *Arte e gusto negli srittori latini*, Firenze, Sansoni, 1951, p. 123 <<

[36] S. Ferri, *Introduzione* a Vitruvio, *Architettura (dai libri I. VII)*, reseña del texto, trad. y notas de S. Ferri, Roma, Palombi, 1960. <<

[37] Cit. en M. Baxandall, *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la visión pictórica (1350-1450)*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1996, trads: Aurora Luelmo, Antonio Gason y Luis M. Macía. <<

[38] Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*, ed. a cargo de G. Nicco Fassola, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 63-64: «La pintura contiene en sí tres partes principales, a las que llamamos dibujo, *commensuratio* y color. Por dibujo entendemos lo que son perfiles y bordes en los que se contiene el objeto. Llamamos *commensuratio* a lo que son esos bordes y perfiles proporcionalmente colocados en sus lugares correspondientes. Porcolor entendemos dar los colores tal y como en los objetos se muestran, claros y oscuros de acuerdo con las variaciones de la luz. De estas tres partes sólo pretendo tratar de la *commensuratio*, a la que llamamos también perspectiva, y en la que se mezcla algo de dibujo, puesto que sin él no puede mostrarse esa perspectiva en la obra». <<

[39] Masilio Ficino, *El libro dell'amore*, edición de S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, p. 66. <<

[40] Pomponio Gáurico, *De Sculptura*, edición de P. Cutolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 156-157 (II, 5). <<

[41] Ibid., pp. 153-154. <<

[42] Ibid., pp. 150-151: «El grabado, a su vez, se compone fundamentalmente de dos partes: la *symmetria*, que por el momento carece de nombre latino —si no tenemos en cuenta a los que, enriqueciendo la lengua latina, la llamaron, como dice Cicerón, *commensuratio*— y la *optiké* que llamamos perspectiva». <<

[43] Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, en *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, edición de P. Barocchi, 3 vol., Bari, Laterza, 1960-1962, III, p. 220. <<

[44] Giulio Camillo Delminio, *Le idee, overo forme della oratione da Hermogene considerate…*, en Udine, editado por Gio. Battista Natolini, 1594, p. 24v: «puesto que universalmente la Belleza es una *commensuratio* entre miembros y partes con el color, por las que se hace una oración como esa; es decir, mezclándose todas las formas al tiempo, o sus partes, en cuanto miembros que son de ella». <<

[45] Ibid. <<

[46] Gregorio Comanini, *Il Figino, overo del fine della pittura…*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, III. 237-379: 362. («De modo que la simetría, en el arte de la pintura, se corresponde con la medida de los versos en el arte de la poesía. Ese su formar figuras de nueve, ocho, siete caras y de cinco e incluso cuatro en la representación de los jóvenes, ¿acaso no es otra cosa que un juego de la pintura con la misma poesía, que crece y merma en los versos y medidas de los correspondientes pies conforme a la altura o tamaño de los objetos que canta?». <<

[47] Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, cit., pp. 58-59. El autor retomaba aquí algunas consideraciones de Silvio Ferri. <<

[48] E de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (1946), 2 vol. Paris, Albin Michel, 1998, I, pp. 80-81. <<

[49] Ibid., p. 222. <<

[50] Ibid., p. 250. <<

[51] E. Panofsky, «Suger, abad de Saint-Denis (1946)», en *El significado en las artes visuales*, cit. <<

[52] De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, cit., I, p. 314. <<

[53] Laurentii Vallae, *Elegantiorum libros…*, IV en *Opera omnia*, Basileae, apud Henriqum Petrum, 1540 (ed. facsímil, 2 vol. Torino, Bottega d'Erasmo, 1962), I, pp. 115-116. <<

[54] P. Castelli, *Das Bild Satans in dem Traktatliteratur der Gegenreformation*, en «Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, I, ¾, 1997, *Aspekte der Gegenreformation*», hrsg. V. Von Flemming, pp. 895-937. <<

[55] Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali*, cit., p. 73 <<

[56] Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, cit. <<

[57] Giovanni Della Casa, *Galateo*, Milano Rizzoli, 1980, p. 123. Trad. castellana, Giovanni Della Casa, *Galateo*, Madrid, Cátedra, ed. y trad. de Ana Giordano y Cesáreo Calvo Rigual. <<

[58] A. Simonini, *Storia dei movimenti stetici nella cultura italiana* (1968), 2 vol., Firenze, Sansoni, 1985, I, pp. 67-70. <<

[59] J. Shearman, *Il Manierismo*, edición de M. Collareta, trad. cast. Madrid, Xarait Libros, S. A., 1984, trad de Justo Beramendi. <<

[60] Sobre este tema, véase A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, p. 49. <<

[61] Benedetto Varchi, *L'Ercolano*, en *Opere*, 2 vol., Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, 1858-1859, II, p. 159. <<

[62] *Lettere di Santi e Beati fiorentini*, en Firenze, en la imprenta de Francesco Moucke, 1736, p. 253. <<

[1] B. Nardi, *Metafisica della luce*, en *Enciclopedia filosofica*, V, Roma Edipem, 1979, col. 251-252: 252. <<

[2] De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, cit., II p. 124. <<

[3] E. Gilson, *La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid, Ed. Gredos, 1999, trad. de Arsenio Palacios y Salvador Caballero. <<

[4] *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, hrsg. L. Baur, Münster, Aschendörff, 1912, p. 5. <<

[5] P. Rossi, *La luce*, en R. Grossatesta, *Metafisica della luce*, Milano, Rusconi, 1986, p. 9. <<

[6] E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1986, trad. de Virginia Careaga. <<

[7] Teófilo, *Diversarium Artium schedula*, en *Storia documentaria dell'arte, dal Medioevo al XVIII secolo*, edición de E. Holt, trad. italiana, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 5: «y dado que el método de este género de pintura [sobre vidrio] no puede ser captado al primer golpe de vista, como un curioso explorador, me he esforzado con todas mis fuerzas por comprender por qué genial invención los diferentes colores pueden embellecer una obra sin rechazar la luz del día ni los rayos del sol» (Cfr. Theophilus, *De Diuersis Artibus*, lib II, edición de C. R. Dodwell, London-Edinburgh-Paris-Melbourne-Toronto-New York, Thomas Nelson and Sons, 1961, p. 37. <<

[8] Ibid., pp. 7-8: «El ojo humano es incapaz de decidir el punto sobre el cual fijar primero la mirada; si mira a los techos florecen como brillantes telas; si examina las paredes, es toda hay una representación del paraíso; si contempla los haces de luz que entran desde las ventanas, admira el inestimable esplendor del vidrio y la variedad de un preciosísimo trabajo» (Cfr. Theophilus, *De Diuersis Artibus*, lib. III, cit., p. 63). <<

[9] Panofsky, *Suger, abad de Saint-Denis*, cit. <<

[10] Cit., p. 128: «Cualquier criatura, visible o invisible, es una luz llevada al ser por el Padre de las luces […]. Cuando en esa piedra percibo tales y parecidas cosas, para mí se convierten en luces, en otras palabras, me iluminan». <<

[11] *Il libro di Sigeri, abate di St.-Denis*, en *Storia documentaria dell'arte*, cit., pp. 18-37: 24 (cfr. *Abbot Suger and Its Arts Treasures on the Abbey Church of St.-Denis*, edición de Erwin Panofsky, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1979^2, pp. 62-64). <<

[12] Panofsky, *Suger, abad de Saint-Denis*, cit. <<

[13] *Ibidem*. <<

[14] *Ibidem*. <<

[15] G. Tanturli, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari*, en *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, 2 vol. Firenze, Centro Di, 1980, p. 125. <<

[16] M. Kemp, *La ciencia del arte*, Madrid, Akal, 2000, trads. Soledad Monforte y J. L. Sancho. <<

[17] Campani *Epistolarum libri VI*, Lipsiae, 1707, I, pp. 334 y ss., cit. en Garin, *Il Rinascimento italiano*, cit., pp. 73-74. <<

[18] Pandolfo Collenuccio, *Florentia*, en Garin, *El Renacimiento italiano*, cit., p. 318. <<

[19] Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte, cit.* p. 111 (II, 49). <<

[20] Ibid., p. 108 (II, 46). <<

[21] G. Santinello, Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti. *Pensieri sul bello e sull'arte*, en Nicoló da Cusa, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 3-39: 7. <<

[22] Vasari, *Le vite*, I, p. 288. <<

[23] Alberti, *De statua*, cit. <<

[24] Cennino Cennini, *Il libro dell'arte della Pittura. Il Manoscrito della Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze con integrazioni dal Codice Riccardiano*, edición de A. P. Torresi, Ferrara, Liberty House, 2004, p. 67. <<

[25] Ibid., p. 76. <<

[26] M. Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, New York University Press, 1978. <<

[27] F. Scalamonti, *Vita di Ciriaco Anconitano*, en *Le antichità picene*, XV, Fermo, 1786-97, p. CXLIV. <<

[28] En A. Chastel, Luigi d'Aragona. *Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 217 <<

[29] Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura…*, cit. <<

[30] M. Meiss, *Lights as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, en «The Art Bulletin», XXVII, 1945, pp. 175-181: 175 <<

[31] G. Nicco Fasola, *Introduzione* a Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, cit. <<

[32] Ibid., p. 63. <<

[33] Cit. en Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, cit. «El cuerpo que se encuentra en una luz normal, poca diferencia presenta entre la luz y la sombra. Esto sucede al caer de la tarde o cuando está nublado y estas obras son dulces… de manera que en todo resultan malos los extremos: el exceso de luz le [al rostro] convierte en crudo, la excesiva obscuridad no lo deja ver: en el medio está lo correcto». <<

[34] *Ibidem*. <<

[35] H. Ruhemann, *Leonardo's Use of Sfumate*, in «British Journal of Hellenic Studies», LXVII, 1947, pp. 10-21; R. Zpinskoh,

Light and Shadow in the Late Writings of Leonardo da Vinci, en «Raccolta Vinciana», XIX, 1962, pp. 259-266. <<

[36] Ludovico Dolce, *Dialogo della pintura intitolato l'Aretino…*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., pp. 141-206: 198-199. <<

[37] *I lirici del Cinquecento*, edición de D. Ponchiroli y G. Davico Bonino, Torini Utet, 1968^2, pp. 185, 275, 428-429, 521, 524. <<

[38] H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Du Seuil, 1972 <<

[39] Giampaolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pintura, scoltura et architettura*, edición de R. P. Ciardi, 2 vol., Firenze, Centro Di, 1974, II, pp. 7-589: 187: «vemos que estando las luces perfecta y proporcionalmente distribuidas sobre un cuerpo mal dibujado y sin músculos, provoca mayor satisfacción a quienes lo contemplan. Excitando en ellos cierto deseo de ver incluso en aquel cuerpo los músculos y el resto de las partes necesarias». <<

[40] Ibid., pp. 207-208. <<

[41] Klein, *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el Arte moderno*, cit. <<

[42] Lomazzo, *Trattato dell'arte*, cit., p. 208: «De manera que en la infancia conviene mostrar sencillez y esparcimiento de las luces; en la niñez, simple agudeza; en la adolescencia, hermosura; en la juventud belleza grave; en la virilidad, gallardía y valor; en la vejez, seriedad, majestad y consideración. Y estos son los órdenes a respetar al iluminar cualquier superficie, de acuerdo con la diversidad de los cuerpos, siempre referidos a la parte superior y más importante que el resto, donde da más alegre la luz». <<

[43] Ibid., pp. 187-191. <<

[44] Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 55, n. 14. Ed. en castellano: Miguel Ángel Buonarroti, *Rimas*, Hoyo de Manzanares, Madrid, Editorial Cuévano, 1987. <<

[45] Ibid., 118-119, n. 67. <<

[46] Giovampietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, edición de E. Borea, Torino, Einaudi, 1976, pp. 211-236: 217 <<

[47] Edición crítica de G. Santinello, *Atti dell' Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, LXXI, 1958, pp. 21-38. <<

[48] Santinello, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti*, cit., p. 8: «Así ves la forma cuchara, que es simple y no sensible, brillar casi como en una imagen suya, en la figura proporcionada asumida por esa madera». (III, 2, p. 52). <<

[49] Ibid., pp. 9-10: «[La forma] puede ser la representación externa de un ente o su color, cuando una y otra están cubiertas de luz, es decir se perciban clara y manifiestamente. Y su carácter manifiesto se exprese en la armonía o proporción. Formas accidentales son también aquellas que se deben al arte del hombre, como la forma de una estatua que se añade la forma sustancial que ya posee la materia, mármol o bronce». <<

[50] Nicolaus Cusanus, *Directio speculantis seu de non aliud*. En *Opera omnia*, edición de L. Baur y P. Wilpert, Lipsiae, in aedibus Felicis Meiner, XIII. 1944, p. 7. <<

[51] Trad de G. Santinello en Introduzione a *Nicolò Cusano*, Bari, Laterza, 1971, p. 95 (cfr. Nicolai de Cusa, *De Beryllo*, edición de J. G. Senger y C. Bormann, Amburgi, in aedibus Felicis Meineris, 1988, p. 3). <<

[52] *Buch alles verbotenen Kunst, Unglaubens un der Zauberai* (1546); cfr. P. Castelli, *La mantica e i cristalli*, en *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Vene-

zia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003. Pp. 547-598: 560-561. <<

[53] A. Delatte, *La catoptromancie grecque et ses dérivés*, Paris, Droz, 1932, p. 11. <<

[54] Nicolai de Cusa, *De Beryllo*, cit., p. 5. <<

[55] C. Vasoli, *Su alcuni temi della 'filosofia della luce' nel Rinascimento: Ficino ('De Sole' e 'De lumine') e Patrizi (libro primo della 'Panaugia')*, en «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», IX, 1992, pp. 63-88. <<

[56] Marsilio Ficino, *De sole*, en *Prosatori latini del Quattrocento*, cit., pp. 971-1009: 1009. <<

[57] Ibid., p. 270. <<

[58] *Ibidem*. <<

[59] Ibid., p. 982. <<

[60] Ibid., p. 984: «A la Luna, a Venus y a Mercurio se les ha llamado compañeros del Sol. A la Luna por las frecuentes conjunciones y configuraciones solares. A Venus y a Mercurio, además de por su proximidad, por su proceder conjuntamente con el Sol […] Mercurio mezcla todas sus partes en las cosas que se generan con una determinada proporción musical. Venus añade a esa mezcla las bellas formas, la gracia y la alegría. El Sol, de la misma manera que distribuye la luz que en él se recoge por medio de las varias estrellas todas ellas de aspectos diferentes entre sí, de igual modo difunde también con múltiples luces las múltiples virtudes». <<

[61] Ibid., p. 992. <<

[62] Marsili Ficini…, *in librum de Lumine*, en *Opera Omnia*, 2 vol., Basilae, ex officina Heuricpetrina, 1576 (edición facsimilar Torino, Bottega d'Erasmo, 1962), I, pp. 976-986: 977 <<

[63] Ibid., p. 976. <<

[64] Vasoli, *Su alcuni temi della 'filosofia della luce'*, cit., p. 74. <<

[65] Ficini, *De lumine*, cit., p. 977. <<

[66] Ibid., p. 973. <<

[67] Marsilii Ficini, *Epistolarum*, en *Opera omnia*, cit., I, Pp. 607-964: 763 (lib. IV). <<

[68] M. Mucillo, *Ficino e Francesco Patrizi da Cherso*, en *Marsilio Ficino e il retorno di Platone*. Studi e documenti, edición de G. C. Garfagnini, 2 vol., Firenze, Olschki, 1986, II, pp. 613-679: 672. <<

[69] Francisci Patricii, *Nova de universis philosophia*, Ferrariae, ex typographia Benedicti Mammarelli, 1591, f. 1v (*Panaugiae*, I, i). Véase, además, A. Spedicati, *Sulla storia della luce in Francisco Patrizi*, en «Bolletino di storia della filosofia dell'Università degli Studi di Lecce», V, 1977, pp. 244-263. <<

[70] Ibid., t. 123v. <<

[71] Ibid., f, 73r <<

[72] Ibid., f, 12v <<

[73] Ibid., f, 13r <<

[74] Vasoli, *Su alcuni temi della 'filosofia della luce'*, cit., p. 74. <<

[75] Patricii *Nova de universis philosophia*, cit., I, f, 3r. <<

[76] P. Castelli, *Estetica e gusto nell'opera del Patrizi e nella trattatistica d'arte del Cinquecento*, en *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, edición de P. Castelli, Firenze, Olschki, 2002, pp. 103-113: 105, nota 10. <<

[77] F. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze, le Monnier, 1889, p. 324. <<

[78] Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, en Id., *Dialoghi italiani…*, reimpresos con notas de Giovanni Gentile, edición de G. Aquilecchia, Firenze, Samsoni, 1958[3], pp. 925-1178: 1159. [Edición en castellano, Bruno Giordano, *Los heroicos furores*, Madrid, Tecnos, 1987]. <<

[79] *La cena delle Ceneri*, ivi, pp. 3-171: 26. [Edición en castellano, Bruno, Giordano, *La cena de las Cenizas*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, trad de Miguel A. Granada]. <<

[80] *De la causa, principio e uno*, ivi, pp. 173-342: 186. <<

[81] *De la causa, principio e uno*, cit. <<

[82] *De gli eroici furori*, cit., p. 1123. <<

[83] *Spaccio de la bestia trionfante*, en Id., *Dialoghi italiani*, cit., pp. 547-831: 758. <<

[84] Vid *infra*, cap. IX. <<

[85] Bernardo Tasso, *Rime... colla vita nuevamente scritta dal Sig. Abate P. A. Serassi*, 2 vol., Bergamo, P. Lancellotti, 1749, I, p. 108 (soneto LXXIX). <<

[1] H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern, 1954. <<

[2] W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, 3 vol. Tres Cantos, Madrid, Akal, 1987/89/91, vol 1. <<

[3] Jenofonte, *Mirabili*, edición de A. Santoni, Milano, Rizzoli, 1997^3, pp. 277-279. <<

[4] Beccati, *Arte e gusto negli scrittori latini*, cit., p. 45. <<

[5] Véase la voz 'imitación' en L. Grassi y M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, 2 vol., Torino, Utet, 1978, I, pp. 244-246: 245. <<

[6] *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, cit., p. 45. <<

[7] Sancti Bonaventurae *Collectiones in Hexaëmeron*, en *Opera omnia*, edición de P. P. Collegii A. S. Bonaventura, ad Claras Aquas (Quaracchi) ex tipographia Collegi S. Bonaventurae, 1891, V, c. 393. [Edición castellana en San Buenaventura, *Obras completas*, 6 vol. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963-1972]. <<

[8] De Bruyne, *Études désthetique médiévale*, cit, II, p. 393. <<

[9] Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., pp. 103-104: «Por tanto, es preciso que los pintores conozcan muy bien los movimientos del cuerpo, que considero que se han de tomar de la naturaleza con mucho cuidado. Es dificilísimo variar los movimientos de acuerdo con los casi infinitos movimientos del ánimo. Además, ¿quién creerá, sino el que sea experto, que es sumamente difícil cuando quieres esculpir unos rostros riendo, evitar que se vean más llorosos que alegres? También, ¿quién podrá sin el menor esfuerzo, estudio y diligencia representar unos rostros en los que boca, mentón ojos, mejillas, frente y cejas se configuran igual para el llanto o la hilaridad?

Por esto es preciso escrutar todo esto de modo muy diligente en la naturaleza, imitarlo con prontitud…» (II, 42). <<

[10] G. W. Pigman, *Barizza's Treatise on Imitation*, en «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLIV, 1982, pp. 341-352. <<

[11] Gasparino Barzizza, *De imitatione*, Venezia, Biblioteca Marciana, ms. XI, 34 (4354), c 292v, cit. en Baxandall, *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la visión pictórica* (1350-1450), cit. <<

[12] P. Castelli, *'Imagines spirantes'*, en *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Atti del convengo di Studi (Firenze, 26,27 marzo, 1988), edición de G. Lazzi y P. Viti, Firenze Polistampa. 2000, pp. 35-62. <<

[13] Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., p. 106 (II, 42). <<

[14] Véase *Infra*, Cap. IV. <<

[15] Cit. en Baxandall, *Giotto y los oradores…*, cit. <<

[16] Alberti, «De la escultura», en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., pp. 128 y ss. <<

[17] Ibid., p. 129. <<

[18] Ibid., p. 130. <<

[19] Ibid., p. 130. <<

[20] Marco Tulio Cicerón, *De la divinatione*: «Carnéades imaginaba que en las cuevas de piedra de Chio, después de partir un peñasco, salió a la luz, por casualidad, la cabeza de un pequeño Pan: estoy dispuesto a creer que se tratara de alguna forma parecida, pero en absoluto una que pudiera juzgarse obra de Escopas. Las cosas, no hay ninguna duda, están así: la casualidad jamás podrá imitar perfectamente la verdad». (I, 23). <<

[21] Ibid., «Dices que Carnéades recurre también él tanto al azar como a la cabeza del pequeño Pan, como si eso no pudiera

ocurrir por casualidad y sea necesario que en cada bloque de mármol no se oculten cabezas incluso dignas de un Praxiteles […], pero admitamos que este sea también un ejemplo inventado: ¿Acaso nunca ha visto nubes que hayan tomado la forma del león o de los Hipocentauros? De manera que puede ocurrir lo que hace poco negabas: que el azar imite a la realidad». (II, 48-49). <<

[22] E. H. Gombrich, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, London-New York, Phaidon Press Limited, 2002, p. 154, trad. cast. de Gabriel Ferrater. <<

[23] Ibid., véanse las páginas dedicadas a la condición de la ilusión. <<

[24] Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*: «No dejaré de incluir entre estos preceptos una nueva forma de representación creadora, la cual, aunque parezca sin importancia y casi digna de tomarse a risa, no deja, sin embargo de mostrarse de gran utilidad disponer el ingenio a otras novedades. Se trata de aquella que aparece en algunas paredes cubiertas de diferentes manchas o en piedras de variadas mezclas. Estudiando cualquier espacio podrás observar en él semejanzas con diferentes países, adornados de montañas, ríos piedras árboles, grandes llanuras, valles y colinas de distintos aspectos; hasta podrás llegar a observar diferentes batallas y acciones dispuestas en formas extrañas, perfiles de algunos rostros, hábitos y otras mil cosas, que podrás reducir a forma acabada y bella, puesto que en muros y piedras sucede lo mismo que con el sonido de las campanas, en cuyos toques siempre podrás rastrear cualquier nombre o vocablo que imagines». <<

[25] W. Janson, *The Image Made by Chance in Renaissance Thought, en 'De artibus opuscola'. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York, New York University Press, 1961, pp. 254-266. <<

[26] Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, i, 333) Firenze, Giunti, 1998, p. 95. <<

[27] G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio di imitazione*, Firenze, Sansoni, 1950 <<

[28] Benedetto Varchi, *Della maggioranza e nobiltà dell'arte*, en *Pittura e scultura nel Cinquecento*, edición de P. Barocchi, Livorno, Silabe, 1998, p. 43. <<

[29] Vincenzo Borghini, *Da una selva di notizie*, ivi, p. 117. <<

[30] Paolo Pino, *Dialogo di pittura, en Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., pp. 93-139. <<

[31] Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., pp. 141-206: 176. <<

[32] E. Panofsky, *Idea: (contribución a la historia de la teoría del arte)*, Madrid, Cátedra, 1989, trad. de María Teresa Pumarega. <<

[33] N. Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997. <<

[34] L. D'Ascia, *Erasmo e l'umanesimo romano*, Firenze, Olschki, 1991, p. 148. <<

[35] E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano*, en Id., Rinascimento e Barocco. Torino Einaudi, 1960, pp. 175-215. <<

[36] Sobre Comanini, véase C. Ossola, *L'autunno del Rinascimento. 'Idea del tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 53 ss.; M. Coccia, *Comanini Gregorio*, en *Dizionario Biografico degli Italiani, XXVII*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 526-528; E Spina Barelli, *'Il Figino ovvero dell'arte della pittura'*, en «Arte lombarda», IV, 1953, pp. 123 ss.; E. Battisti, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e in quella di Firenze e Roma nel Cinquecento*, en Id., *Rinascimento e Barocco*, cit., pp. 207-209; A. Pupillo Ferari Bravo, *'Il Figino' del*

Comanini. Teoria della pittura della fine del ´500, Roma, Bulzoni, 1975 y Castelli, *Das Bild Satans in der Traktatliteratur der Gegenreformation*, cit. <<

[37] J. R. Spencer, *'Ut rhetorica Pictura'. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XX, 1957, pp. 26-44. <<

[38] Comanini, *Il Figino*, cit., p. 285. <<

[39] Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, en *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, edición de L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 91. <<

[40] Comanini, *Il Figino*, cit., p. 274. Tasso (*Discorsi del poema eroico*, cit., p. 90) demuestra que conoce el concepto de 'fantasía' expuesto por Comanini inspirado a su vez en Jacopo Mazzoni (*Della difesa della Comedia di Dante*, Cesena, imprenta B. Raverij, 1587); cfr. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, II, pp. 63 ss.; A Manganaro, *Il 'credibile meraviglioso' dalle poetiche a i testi*, en *Fantastico e Immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, edición de A. Scarsella, Chieri, Marino Solfanelli, pp. 31-46. <<

[41]

«Cosí parlògli, e Gabriel s'accinsse
veloce ad esseguir l'imposte cose:
la sua forma invisibil d'aria cinse
ed al senso mortal la sottopose.
Umane membra, aspetto uman si finse,
ma di celeste maestà il compose;
tra giovene e fanciullo età confine
prese, ed ornò di raggi il biondo crine.
Ali bianche vestì, c'han d'or le cime,
infaticabilmente agili e preste.

Fende i venti e le nubi, e va sublime
sovra la terra e sovra il mar con queste».
[«Así le habla; y Gabriel obedeciendo,
veloz se apresta: en torno de aire vano
las invisibles formas ya cubriendo.
Forma finge mortal y aspecto humano;
y humanos miembros luego componiendo
con celestial decoro soberano.
Entre joven e infante, blondo y bello,
de rayos de oro se adornó el cabello.
Blancas alas vistió de oro esmaltadas,
que infatigablemente agita el viento,
hendiéndoles y las nubes elevadas,
de mar y tierra sobre el bajo asiento».

Trad. castellana de D. J. Caamaño y A. Ribot, Valencia, Imprenta Cabrerizo, 1841]. <<

[42] Comanini, *Il Figino*, cit., p. 275. <<

[43] Tasso, *Discorsi sul poema eroico*, cit., p. 7. <<

[44] Ibid., pp. 7-9, «habiendo bebido nuestros hombres esta opinión junto a la primera leche, y habiéndola confirmado luego a través de los maestros de nuestra santa Fe (es decir, que Dios, sus ministros, los demonios y los magos, siempre con Su beneplácito, pueden hacer cosas por encima de las fuerzas de la maravillosa naturaleza), y leyendo y oyendo todos los días nuevos ejemplos de todo ello, no les parecerá fuera de lo verosímil aquello que creen no sólo que es posible, sino que con frecuencia estiman que ya ocurrió y que puede volver a ocurrir muchas otras veces». Tasso localiza todos estos conceptos en el *Ficino*, donde desarrolla el tema de lo «maravilloso». <<

[45] En relación con los prototipos de *Figino*, véase J. Chenault Porter, *L'originalità del San Michele di Raffaello (1517-18) e la sua*

importanza nella pittura italiana del Seicento, en Raffaello e l'Europa, Actas del V. <<

Curso Internacional de Alta Cultura, edición de M. Fagiolo y M. L. Madonna, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Librería dello Stato, 1990, pp. 493-519.

[46] Efectivamente, como ya se ha subrayado, al término *imaginatio* en el Renacimiento se le daba un significado distinto al de la definición escolástica. Véase E. Canone, *Phantasia/imaginatio come problema terminologico nella lexicografía filosofica tra Sei-Settecento*, en *Phantasia/imaginatio*, V Coloquio Internacional (Roma, 9-11 de enero de 1986), edición de M. Fattori y M. Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, pp. 221-257: 230-231. De esas diferencias da cuenta Goclenius en sus léxicos. En estas obras, en la voz *Imago* queda aclarada la variación del término. Véase Rodolphus Goclenius, *Lexicon philosophicum, quo tanquam clave philosophiae fores aperiuntur…* Francofurti, Musculus et Pistorius, 1613; Id, *Lexicon philosophicum Graecum, opus sane ómnibus philosophiae alumnis valde necessarium…*, Marchioburgi, 1615, cit. en Canone, *Phantasia/Imaginatio*, cit., pp. 230-231: «En la voz *Imago* […] se habla de las dos posibilidades de imagen de algo, una extrínseca, en cuanto copia, y otra más profunda, que participa de la misma naturaleza del modelo. Y en otro lugar, a propósito de la facultad imitativa, se recuerda la distinción platónica, que aparece en el *Sofista*, entre dos especies de mímesis, una *icastiké*, que se corresponde objetivamente con el modelo, y otra *phantastiké*, ligada, por el contrario, a la apariencia engañosa». <<

[47] Ibid., p. 231, nota 30 para la bibliografía sobre el tema. <<

[48] Panofsky, *Idea*, cit. <<

[1] Ermogenes Tarsiensis, *Opera*, edición de H. Rabe, Leipzig, Teubner, 1913, pp. 22-23, cit. en Baxandall, *Giotto y los humanistas*, cit. <<

[2] Decii Aisonii Galli Burdigalensis *Opera quae extant: Idyllium VI (Cupido cruci affixus)*, PL. XIX, col. 883-884. <<

[3] Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit, p. 114 (III, 53). <<

[4] Ibid., p. 115 (III, 54). <<

[5] S. Maffei, *Introduzione*, en Luciano de Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, Torino, Einaudi, 1994, pp. XV-LXXIV: XL. <<

[6] Castelli, *Imagines spirantes*, cit. <<

[7] Servii Grammatici *In Vergilii Aeneides libros VI-VIII Commentarii*, II Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1883, p. 119. <<

[8] Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, cit., pp. 206-207. <<

[9] Véase *Epigr*. IX, 74; X. 32. <<

[10] Plinio Cecilio Segundo, *Epistularum*, III, 6. 3, en *Opere*, edición de F. Trisoglio, Torino Utet, 1979. <<

[11] Véanse también los sonetos LXXVII y LXXVIII. M. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, en *Memoria del'antico nell'arte italiana*, I, *L'uso dei classici*, edición de S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, pp. 219-267; A. Bevilaqua, *Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta*, en «Bolletino del Museo Civico di Padova», LXVIII, 1979, pp. 107-150. <<

[12] Petrarca. *Fam*. XVI, 11. Cfr. N. Mann, *Petrarch and Portraits*, en *The Image of the Individual Portraits in the Renaissance*, edición de N. Mann, L. Syson, London, British Museum Press, 1998, pp. 15-20. <<

[13] *Epistolario di Guarino Veronese*, edición de R. Sabbadini, 3 vol. Venezia, Regia Deputazione Veneta di Storia Patria,

1915-1919, II, pp. 111-112. <<

[14] Ibid., pp. 554-557. <<

[15] Tito Vespasiano Strozi, *Ad Pisanum pictorem praestantissimum*, en A. Della Guardia, *Tito Vespasiano Strozzi*, Modena, Tipografia Ed. moderna Blondi, 1916, p. 59; Baxandall, *Giotto y los oradores*, cit. <<

[16] Leonardo Bruni Arretini, *Epistolarum libri VIII*, 1, III, IX, edición de L. Mehus, 2 vol. Florentiae, B. Paperini, 1741, p. 80. Sobre este tema véase también Castelli, *Ghiberti e gli umanisti*, cit., pp. 523-529: 525. <<

[17] Para una visión de conjunto, además de J. G. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionalle di Bargello*, Firenze, 1984, véase R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 vol. Milano Edizioni di Cominità, 1965, I, pp. 123-134. <<

[18] C. Mango, *Antique Statuary and the Bizantine Beholder*, en «Dumbarton Oaks Papers», XVII, 1963, p. 69; pero sobre todo, G. Karlsson, *Ideologie et ceremonial dans l'épistolographie byzantine*, Uppsala. Almqvist & Wiksell 19622, pp. 112-136. <<

[19] Vasari, *Le vite*, I, p. 357. <<

[20] Ed. Barocchi, 1564, p. 19. <<

[21] Cit. en Baxandall, *Giotto y los oradores*, cit. (Cfr. Venezia Biblioteca Nazionale Marziana, ms. XI, 34 [4354], 3r-v.). <<

[22]

Angelo Poliziano, *La giostra*, en *Opera omnia*, cit. p. 38:

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
et vero il nicchio e ver soffiar di venti;
la Dea negli occhi folgorar vedresti,
e 'l cel riderli a torno e gli elementi;
l'hore priemer l'arena in bianche vesti,

l'aura incresparle e' crin distesi e lenti;
non una, non diversa esser lor faccia,
come par ch'a sorelle ben confaccia.
Giurar potresti che dell'onde uscissi
la dea premendo colla destra il crino,
coll'altra il dolce pomo ricoprissi;
et, stampata dal piè sacro e divino,
d'herbe e di fior l'arena si vestissi;
poi, con sembiante lieto e peregrino,
dalle tre ninfe in grembo fussi accolta,
e di stellato vestimento involta.

[En castellano, en Poliziano, Ángel, *Estancias. Orfeo y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 2007, ed. bilingüe de Félix Fernández Murga (estrofas 100 y 101, pp. 112-113]:

Reales se dirán mar y espuma,
real la concha y el soplar del viento
y el fulgurar de los divinos ojos
y el cielo y elementos que le ríen.
Danzan las blancas Horas en la arena
y el viento sus cabellos alborota;
su rostro ni es el mismo ni es distinto,
como suele ocurrir en las hermanas.
Y aún jurarías que del mar salía
La diosa, sus cabellos sujetando
Con la diestra y, con la izquierda, el seno;
Y que, bajo su pie sacro y divino,
la arena revistieran hierba y flores
y, alegre y peregrino su semblante,
tres ninfas la acogieran en su grupo
y con manto de estrellas la cubrieran]. <<

[23] A. Warburg, *El 'Nacimiento de Venus' y la 'Primavera' de Sandro Boticelli. Investigaciones sobre la imagen de la antigüedad en el primer Renacimiento italiano* (1893), en Id. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Madrid, Alianza editorial, 2005, trads. Felipe Pereda y Elena Sánchez Vigil. <<

[24] Angeli Politiani *Epistolarum*, en *Opera omnia*, cit., I, pp. 202-203. <<

[25] Bruni *Epistolarum libri*, cit., II, p. 111 (VIII, 4). <<

[26] N. Rubinstein, *Il Bruni a Firenze: retorica e politica*, en *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica de Firenze*, Actas del Convegno de Studi (Firenze, 27-29 de octubre, 1987), edición de P. Viti, Firenze, Olschki, 1990, pp. 15-28. <<

[27] Leonardo Bruni, *Panegirico de la città di Firenze*, texto bilingüe (latín-italiano) de Frate Lazaro di Padova, Firenze, la Nuova Italia, 1974, pp. 15-17. Véase también la reciente edición llevada a cabo por S. U. Baldassari (Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2000). <<

[28] Laurentii Vallae *Opera*, apud Henricum Petrum, 1540 [edición facsímil, Torino, Bottega d'Erasmo, 1962], p. 693. Eugenio Garin, *Discussione sulla retorica*, en Id., *Medioevo e Rinascimento* (1954) Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 117-139: 121-125. [Traducción castellana, E. Garin, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1982]. <<

[29] Ibid., p. 121. <<

[30] Sperone Speroni, *Dialogo della retorica*, en *Trattati del Cinquecento*, I, edición de M. Varri, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 658-659. <<

[31] Gonzalo Fernando de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, (1526). Una edición facsimilar digitalizada a partir de obras editadas durante el si-

glo XIX (al cuidado de Amador de los Ríos, 1851-1855) en la página www.cervantesvirtual.com <<

[32] La versión en castellano de la cita en: Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. bilingüe de Cesare Segre y Mª de las Nieves Muñiz en dos vol., Madrid, Cátedra, 2002, vol. I, pp. 354 y 355, traducción de Jerónimo de Urrea (1549). <<

[33] Bruno, *la Cena delle Ceneri*, cit. p. 14, pero véase también *Spaccio della bestia trionfante*, cit., p. 550: «De manera que dejaremos reírse a la multitud, bromear, burlar y divagar sobre la superficie de los mimos: cómicos e histriónicos Silenos, bajo los cuales se esconde, oculto y seguro, el tesoro de la bondad y de la verdad». <<

[34] Vasari, *Le vite*, III, p. 312. <<

[35] Paolo Giovio, *Gli elogi. Vite brevementi scritte d'huomini illustri... tradotte per messer Ludovico Domenichi*, en Vinegia, apresso Giovanni de' Rossi, 1557, p. 195v (cfr. Pauli Jovii, *Opera*, VIII, *Elogia virorum ilustrium*, edición de R. Meregazzi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Librería dello Stato, 1972, p. 384); cfr. S. Maffei, *L'ecfrasi gioviana tra generi e 'imitatio'*, en *Della antiquaria e dei suoi metodi*. Atti della Giornata di Studi, edición de E. Vanini, en «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofía», Quaderni, II, 1998, pp. 15-29: 24. <<

[36] Scipione Bargagli, *Oratione delle lodi dell'Academia*, en Id., *Dell'imprese*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1589. 122. <<

[37] R. W. Lee, *'Ut pictura poësis'. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, trad. de Consuelo Luca de Tena. <<

[38] N. E. Land, *Ekphrasis and Imagination: some observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, en «Art Bulletin», LVIII, 1986, pp. 201-217. <<

[39] Libanii *Opera*, VIII, edición de R. Foerster, Leipzig, Teubner, 1915, pp. 465-468. <<

[40] M. Baxandall, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume Distr. 1989, trad. de Carmen Bernárdez. <<

[41] *Imagines*, I, 6. <<

[42] Filóstrato, *Imagini*, Introducción de F. Fanizza, Lecce, Argo, 1998, p. 57. [Edición en castellano, Filóstrato el viejo y otros, *Imágenes: descripciones*, Madrid, Siruela, 1993, trad. L. A. de Cuenca y M. A. Elvira]. <<

[1] J. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Zeus, 1968. <<

[2] E. Garin, Las fábulas *antiguas*, en Id., *Medioevo y Renacimiento*, cit. <<

[3] Francesco Petrarca, *Familiarum rerum libri*, II, 14, en Id., *Opere*, I, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 337. <<

[4] Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, edición de V. Branca, Milano, Mondadori, 1992, p. 617 (ep. XIII). <<

[5] Vasari, *Le vite*, I, pp. 327-387: 337. <<

[6] Giovanni di Salisbury, *Historia Pontificalis*, MGH, SS, XX, pp. 514-545: 542, n. 39; R. Krautheimer, *Roma profilo di una città*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1981, pp. 369, 371 ss. [Ed. original, Richard Krautheimer, *Rome: Profile of a City, 312-1308*. Princeton: Princeton University Press, 1980]. <<

[7] Poggii Bracciolini Florentini, *De varietate fortunae*, en Id., *Opera omnia*, ed. facsimilar, Torino, Bottega d'Erasmo, 1964, II, pp, 6-7. <<

[8] *Ibidem*. <<

[9] F. Orlando, *Le oggetti disueti nelle immagini della letteratura. Rovine reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, pp, 103-105. <<

[10] Bracciolini, *De varietate fortunae*, cit., p. 7. <<

[11] G. Billanovich, *Petrarca e il Ventoso*, en «Italia medievale e umanistica», IX. 1996, p. 391. <<

[12] G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 1999, pp. 130-131. <<

[13] *Antiquarie prospetiche Romane composte per Prospectivo melanese de pictore*, 1500 ca. (de acuerdo con el ejemplar manuscrito conservado en la Bayerischen Staatsbibliothek de Munich) cit. en A Chastel, *La grotesque*, Paris, Gallimard, 1996. Ed. en

castellano A. Chastel, *El grutesco*, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2000, trad. de Miguel Morán. La cita está tomada de la p. 31. Cfr. G. Govi, *In torno a un opuscolo rarísimo della fine del secolo XV intitolato 'Antiquriae prospettiche Romane composte per Prospettivo Melanese Dipintore'*, en «Atti della Reale Accademia dei Lincei», III, 1876, pp. 39-66. <<

[14] N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1969. <<

[15] Chastel, *El grutesco*, cit., p. 18 <<

[16] Pío II, *Commentarii rerum memorabilium*, en *Prosatori latini del Quattrocento*, cit., pp. 682-683, cfr. supra, *Prólogo*. <<

[17] Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edición de G. Pozzi y L. A. Ciaponi, 2 vol., Padova, Antenore, 1964, I, p. 14 [Ed. en castellano, Francesco Colonna, *Sueño de Polífilo*, Barcelona, Acantilado, 2008, edición al cuidado de Pilar Pedraza, p. 91. También, un poco más adelante, p. 93: «… encontré columnas tan nobles, de toda clase de formas, lineamentos y materias como no cabe imaginar, unas rotas y otras preservadas intactas en su sitio, con capitales y arquitrabes de eximia invención y arduo trabajo de escultura; cornisas, zóforos o frisos, arquitrabes curvos, grandes fragmentos de estatuas privadas de los broncíneos y perfectos miembros; nichos y conchas y vasos de piedra númida y de pórfido y de distintos mármoles, grandes pilas, acueductos y otros casi infinitos fragmentos de noble escultura»]. <<

[18] *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone*, cit., p. 76. <<

[19] J. Wamberg, *Art as the Fulfillment of Nature. Rocks Formation in Ferrarese Quattrocento Painting*, en *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598. The Court of Ferrara & Its Patronage*, Actas del Congreso Internacional (Copenhague, mayo 1987), edición de M. Dade, L. Wade Peterson y D. Quarta, København,

Museum Tusculanum Forlag/Modena, Panini, 1990, pp. 129-149. <<

[20] Cit. en E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 32. <<

[21] P. Castelli, *L'antro delle ninfe*, en *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, Actas del V Congreso Internacional sobre Parques y Jardines Históricos. Edición de I. Lapi Ballerini y L. M. Medri, Firenze, Centro Di, 1999, pp. 153-163. <<

[22] F. Barbieri y E. Cerulli, *Le edizione greche in Gymnasio* Mediceo ad Caballinum Montem (1517-1519), en *Tipografi romani del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 59-76. <<

[23] Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, cit. <<

[24] Trad. italiana en Garin, *Il Rinascimento italiano*, cit., pp. 53-54 (cfr. Poggio Bracciolini, *Lettere*, edición de H. Hart, 2 vol. Firenze, Olschki, 1984, II, p. 155). <<

[25] Petrarca, *Familiarum rerum*, cit., II, 14, p. 337: «Y yo también aunque ardiendo en deseos de ver Roma, voluntariamente retrasaba el momento, en la duda de que cuanto me hubiera imaginado resultara inferior a mis ojos y ante la realidad, que es siempre enemiga de la fama. Sin embargo, esa realidad, me maravilla decirlo, nada mermó, sino que, si cabe, todo lo aumentó. Roma es más grande de cuanto pensaba y más grandes sus reliquias». <<

[26] K. Stierle, *Paesaggi poetici del Petrarca*, en *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, edición de R. Zorzi, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 121-139: 122. <<

[27] Petrarca, *Familiarum rerum*, cit., I, 4-5, pp. 262-263. <<

[28] G. Contini, *Preliminari sulla lengua del Petrarca*, in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964, p. XIX. <<

[29] V. Branca. *Il paesaggio nel Boccaccio: descrittivismo, calligrafismo, allusivismo, espressivismo*, en *Il paesaggio*, cit., pp. 139-158: 158. <<

[30] Bonaccorso Pitii, *Ricordi*, en *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento…*, edición de V. Branca, Milano, Rusconi, 1986, p. 417. <<

[31] Ibid., 487. <<

[32] Bracciolini, *Lettere*, cit., I, pp. 93-96. <<

[33] Plinio, *Storia naturale*, edición de G. B. Conte, Torino, Einaudi, I, 1982, p. 589: «Una y otra vez frenado por las islas y al tiempo excitado por distintos obstáculos; finalmente encerrado entre montañas, no corre por ninguna otra parte más rápido. Llegado a gran velocidad a un lugar habitado por los Etíopes, llamados Catadupeos, a su última catarata no parece que corra sino que se precipite con inmenso fragor entre las rocas que le obstaculizan». [Edición en castellano, Cayo Plinio Segundo, *Historia natural*, Madrid, Cátedra, 2002, edición de Mª. Josefa Cantó, Isabel G. Santamaría y Susana G. Marín]. <<

[34] Bracciolini, *Lettere*, cit., I. <<

[35] Leon Battista Alberti, *De la Arquitectura*, en Id., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., p. 147 ss. <<

[36] Ibid. <<

[37] Leon Battista Alberti, *Rime*, en *Opere volgari*, edición de C. Grayson, Bari, Laterza, 1966, II, p. 248-259. <<

[38] *Le intercenali*, edición de I. Garghella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, pp. 76-86: 77 (cfr. *Intercenali inedite*, edición de E. Garin, Firenze, Sansoni, 1965, p. 26, así como también la traducción de E. Garin, *Studi su Leon Battista Alberti, Appendice II. Il sogno*, en *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma, Bari, Laterza, 1975, pp. 193-196: 194. <<

[39] Ibid., p. 79 (cfr. *Alberti, Intercenali inedite*, cit, pp. 27-28). <<

[40] Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, edición de C. Maltese, 2 vol., Milano, Il Polífilo, 1967, I, p. 40. <<

[41] Antonio Averlino, detto il Filarete, *Tratatto d'architettura*, edición de A. M. Finoli y L. Grassi, 2 vol., Milano, Il Polifilo, 1972, I, pp. 21-57: 57 (vol II). [Edición en castellano, Antonio Averlino, «Filarete», *Tratado de arquitectura*, Vitoria-Gasteiz, Ephilate, 1990, edición de Pilar Pedraza]. <<

[42] Ibid., 56-57, 19-25. <<

[43] Vannoccio Biringucci, *De la pirotecnia*, 1540, ed. facsimilar al cuidado de A. Carugo, Milano, *Il Polifilo*, cc. 3v-4r (lib. I cap. VIII). Véase P. Campotesi, *Dal paese al paesaggio*, en *Il paesaggio*, cit., pp. 21-44: 31 y además S. Geruzzi, *Per una storia della 'Pirotechnia' di Vannoccio Biringucci*, tesis de doctorado. Università degli Studi de Ferrara, a. A. 2002-2003. <<

[44] Biringucci, *De la Pirotechnia*, cit., c. 20r. <<

[45] Teofilo Folengo, *Baldus*, edición de E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1989, pp. 702-707. <<

[46] E. Solmi, *Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi. Ricordi familiari*. Firenze, La nuova Italia, 1976: «De manera que tú, pintor, mostrarás, en la cima de las montañas, las rocas, de las cuales están en su mayor parte cubiertas, así como las hierbas que crecen diminutas y flacas y en su mayor parte descoloridas y secas por falta de líquido y la arenosa y estéril tierra que se transparenta bajo las pálidas hierbas, y las pequeñas plantas endebles y avejentadas». <<

[47] G. Gusford, *Les origines des sciences humaines*, Paris, Payot, 1967, p. 321. <<

[48] N. Broc *La géographie de la Renaissance* (1420-1620), Paris, Les Éditions du C. T. H. S., 1986. <<

[49] Francis Bacon, *La gran Restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, trad. de Miguel Ángel Granada. <<

[50] Amerigo Vepucci, *Il mondo nuovo*, edición a cargo de M. Pozzi, Milano, Serra & Riva, 1984, p. 18. «Y pude ver aquí y observar infinitas clases de pájaros de diferentes formas y colores; y tantos papagayos y de tantas clases que era una maravilla. Los árboles son de tanta belleza y suavidad que alguna vez pensé que estaba en el Paraíso terrenal». <<

[1] D, Robey, *Humanism and Education in the Early Quattrocento: The 'ingenius moribus' of P. P. Vergerio*. En «Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance», XLII, 1980, pp. 27-58. <<

[2] Pier Paolo Vergerio, *Epistolario*, edición a cargo de L. Smith, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1934, p. 176. <<

[3] Ibid., pp. 44-45. <<

[4] Lorenzo Valla, *L'arte della grammatica*, edición a cargo de P. Casciano, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 1995^2, pp. 4-5:

«così io ho voluto ridurre in versi le normegrammaticali, perché i teneri orecchi fossero allettatie gli animi assorbissero, coperti dal miele, concetti utili; ho introdotto anche una certa eleganza stilistica: un poema non è tale se non è raffinato.

In primo luogo diffondendo intorno a sé un profumo di lengua latina il precettore sia anche esempio di eloquenza».

[«así quise yo poner en versos las normasde gramática, para que los tiernos oídos quedaran fascinadosy las almas absorbiesen, cubiertos de miel, útiles conceptos; introduje también cierta elegancia estilística: un poema no lo es tal si no es refinado.

En primer lugar, extendiendo a su alrededor un perfume de lengua latina, resulte el preceptor, también él, ejemplo de elocuencia»]. <<

[5] Coluccio Salutati, *Epistolario*, edición a cargo de F. Novati, 4 vol., Roma, 1909, I, p. 133. <<

[6] Ibid., I, p. 239. <<

[7] Ibid., IV, p. 139. <<

[8] E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1972, p. 5. <<

[9] A. Manetti, *Roberto de' Rossi*, en «Rinascimento» II, 1951, pp. 33-56. <<

[10] C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. 'Invenzione' e 'metodo' nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 35. <<

[11] E. Garin, *L'educazione en Europa 1400/1600*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 134. <<

[12] *Guarinus Veronensis suo dilecto filio Nicolao sal*. (Ferrara, 30 de agosto de 1452), en *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., 1958, pp. 416-417: «Acabo de recibir, junto con otras dos que llevo en mi corazón, una carta tuya, en la que te asombras o, más bien, implícitamente te diviertes, con el estilo epistolar que yo usaba cuando era casi un niño. Te fijas en algunas palabras latinas totalmente inadecuadas que constituyen un insólito modo de expresarse. Me alegro contigo del modo en juzgas el estilo de tu padre, pero no por ello me avergüenzo de aquellos escritos míos expuestos a la luz del más allá y que ahora a duras penas reconozco». <<

[13] Ibid., p. 115. <<

[14] Alberti, *I libri della famiglia*, cit., p. 85: «No hay espacio alguno tan agradable o florido como grata y amena es la oración de Demóstenes, de Tullio o Livio o Jenofonte o de otros igualmente dulces y, como quiera que se les mire, perfectísimos oradores». <<

[15] Traversarii *Latinae epistolae*, cit., col. 421-422 (VIII, 52). <<

[16] En *Leonardi Bruni Aretino: humanistisch-philosophische Schriften*, edición a cargo de H. Baron, Leipzig-Berlin, Teubner, 1928, pp. 89-90. <<

[17] A. Petrucci, *Le scritture ultime*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 79. <<

[18] E. Casamassima, *Lettere antiche. Note per la storia de la reforma grafica umanistica*, en «Gutenberg Jahrbuch», 1964, pp. 13-26: 24-25. <<

[19] A. Prodoscimi, *Le tavole iguvine*, 2 vol., Firenze, Olschki, 1984, I, pp. 19-22. <<

[20] E. Leospo, *La Mensa Isiaca di Torino*, Leiden, Brill, 1978. <<

[21] R. Weiss, *The Renaisance discovery of clasical Antiquity*, Oxford, 1969. <<

[22] E. Cassamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento*, ci., p. 41. <<

[23] Id. *Lettere antiche*, cit. pp. 24-25. <<

[24] A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986^2, p. 23. <<

[25] Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, cit., p. 41. <<

[26] Ibid., p. 40. <<

[27] Giovanni Battista Palatino, *Libro nel qual s'insegna a Scriuer ogni sorte lettera, Antica e Moderna…*, ivi, p. 128: «Escribir es lo que nos enseña a hablar y hace que la narración no sólo se conserve viva, sino además más bella convirtiéndola para nosotros en cada vez más dulce, de manera que sin ella sólo habría confusión y discordancia de tonos y malentendidos». <<

[28] *Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte nella lengua italiana*, Roma, Luddico delli Arrighi, 1524, c. B. 1r. <<

[29] Ludovico Arrighi, *La operina da imparare di scrivere littera cancelleresca*, en *Three Classics of Italian Calligraphy: An Unabridged Reissue of the Writings Books of Arrighi, Tagliente and Palatino*, New York, Dover Publications, 1953, p. 5 <<

[30] Giovanantonio Tagliente, *Lo presente libro insegna la vera arte delo excellente scrivere de diverse varie sorti de litere lequali se fano per geometrica ragione* (1524). Ibid., p. 86. <<

[31] A. Lotz, *Bibliographie der Modelbücher*, Leipzig, Hiesermann, 1933. Pp. 112-116, nn. 64a, 64e. <<

[32] D. E. Smith, *Rara aritmética*, Boston-London, Ginn, 1908, pp. 114-116. <<

[33] *Thesauro de scrittori. Opera artificiosa la quale, con grandissima arte, si per pratica come per geometria insegna a Scrivere diverse sorte littere, cioè Cancellarescha, Mercantescha, Formata, Cursiva, Antiqua, Moderna et Bastarda, de più sorte, cum varii, e, bellissimi exempli et altre sorte littere de varie lingue, cioè Grecha, Ebraica, Caldea et Arabicha, tutte extratte da diversi e probatissimi auttori, et massimamente da lo preclarissimo Sigismundo Fanto nobile Ferrarese... intagliata per Ugo da Carpi*, Roma, Antonio Blado, 1525. <<

[34] Estos aspectos no desaparecerán hasta bien entrado el siglo XIX. Testimonio de esta última tendencia son las inscripciones de la Alhambra transcritas en *Sketches and Drawings of the Alhambra*, de J. Lewis que las copió, sobre todo con fines estéticos, durante su estancia en Granada en 1833, intentando dar una idea de las «decoraciones» que llenaban el lugar (Cfr. E. H. Gombrich, *El sentido del orden*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980, trad. cast. de Esteban Rimbau). <<

[35] Petrucci, *La scrittura*, cit., p. 41. <<

[36] Giovan Francesco Cresci, *L'idea per voler legittimamente possedere l'arte Maggiore e minore dello scrivere*… p. 66: «Ha podido verse que las bellas invenciones presentes han reconocido las antiguas como propias y naturales, y a modo de gran luminaria han puesto en fuga el tenebroso entender de los Bárbaros en estas disciplinas. Así también las Mayúsculas antiguas Romanas, provenientes de las excelentes inscripciones de la antigüedad, han iluminado de tal suerte el arte de la pluma en el formar buenos caracteres, que hasta nosotros ha llegado la letra antigua redonda, la Cancilleresca antigua oval y muchas otras cancillerescas formadas, así como cursivas encontradas por mí, las cuales, si bien antiguamente no se usaban, habrían llegado

antes hasta nosotros si la furia y miedo a los bárbaros citados más arriba no hubieran impedido durante tanto tiempo los preclaros ingenios». <<

[1] L. Minio Paluello, *Il 'Fedone' latino con note autografe del Petrarca*, en «Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche», S. VIII, V, 1949, pp. 101-107. <<

[2] Vespasiano da Bisticci. *Vita de Eugenio IV*, en id., *Le vite*, cit., I, p. 19: «Los griegos, en 1500 años o más no han cambiado su forma de vestir, la misma que usaban en aquel tiempo al que nos referimos, como todavía hoy puede verse en Grecia, en el lugar llamado Campi Filippi, donde hay muchas historias de mármol, con hombres vestidos al modo griego, es decir, tal y como vestían entonces». <<

[3] Ibid., p. 19. <<

[4] Ficini *Epistolarum*, cit., p. 914 (lib. X). <<

[5] E. Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti, 1988. <<

[6] G. Saitta, *Marsilo Ficino e la filosofia dell'Umanesimo*, Bologna, Editoriale Fiammenghi et Manni, 1954[3], pp. 39-40. <<

[7] Marsilio Ficino, *Lessico greco-latino Laur. Ashb. 1439*, edición a cargo de R. Pintaudi, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977, p. 131. <<

[8] «… pero en realidad convenía que [el cuerpo del universo] fuera sólido y los sólidos nunca son conectados por un término medio, sino siempre por dos. Así el dios colocó agua y aire en el medio del fuego y la tierra y los puso, en la medida de lo posible, en la misma relación proporcional mutua —la relación que tenía el fuego con el aire, la tenía el aire con el agua y la que tenía el aire con el agua, la tenía el agua con la tierra— después ató y compuso el universo visible y tangible. Por esta causa y a partir de tales elementos, en número de cuatro, se generó el cuerpo del mundo. Como concuerda por medio de la proporción, alcanzó la amistad, de manera que después de esta unión,

llegó a ser indisoluble para otro que no fuera el que lo había atado» (*Timeo*, VII, 32b-c). [La cita en Platón, *Timeo*, en *Diálogos, VI*, traducciones, introducciones y notas por Mª Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, pp. 175-176]. <<

[9] Marsili Ficini *Commentarium in Convivium*, en *Opera Omnia*, cit., II, p. 1135. <<

[10] *In Plotinum in librum de pulchritudine*, en *Opera omnia*, cit., I, p. 528. <<

[11] E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, 3 vol., Torino, Einaudi, 19782, I, p. 416; véase, también, *supra*, cap. III. <<

[12] Tatarkiewicz, *Historia de la estética* en 3 vol. cit. <<

[13] Marsilii Ficini, *Comm. in Plot.*, I, 6, en *Opera omnia*, cit., II, p. 1574. <<

[14] Garin, *Storia della filosofia italiana*, cit., I, p. 415. <<

[15] Ficino, *Opera omnia*, cit., II, p. 1841. <<

[16] Ermete Trismegisto, *Corpo ermetico e Asclepio*, edición a cargo de B. M. Tordini Portogalli, Milano, SE, 1997, p. 135 (cfr. *Asclepius*, en *Corpus Hermeticum*, edición de A. D. Nock, A. J. Festugière, 4 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1973, III, p. 327). <<

[17] Wind, Los misterios paganos del Renacimiento, cit. <<

[18] Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno e scritti vari*, edición a cargo de E. Garin, Milano, Vallecchi, 1942, p. 172: «de ahí que [las cosas divinas] se llamen misterios (ni son misterios las cosas no ocultas)». <<

[19] «Los egipcios en todos sus templos esculpieron la Esfinge, si no para declarar sus deberes para con las cosas divinas, incluso cuando se escriben, sí para cubrirlas de enigmáticos velos y poética simulación, tal y como hace nuestro Poeta en la *'canzona'* presente», *Commento... sopra una Canzona de amore composta da Girolamo Benivieni fiorentino*, ibid., p. 581. <<

[20] Ficini *Epistolarum*, cit., p. 855 (libro VII). <<

[21] Ibid., p. 838. <<

[22] Ibid., p. 855. <<

[23] Ibidem. <<

[24] Ibid., p. 862. <<

[25] Ibid., p. 852. <<

[26] Marsilii Ficini *Lib de Div. Nom. Comment.*, en *Opera omnia*, cit., II, p. 1124. <<

[27] Cfr. J. Hankins, *The Invention of the Platonic Academy of Florence*, en «Rinascimento», XLI, 2001, pp. 3-35. <<

[28] Marsili Ficini *In Epistola divi Pauli*, en *Opera omnia* cit., I, p. 347. <<

[29] Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, cit. <<

[30] Ficini *Opera omnia*, cit., II p. 1768. <<

[31] M. A. Rigoni y E. Zanco, *Introduzione a Orapollo, I geroglifici*, Milano, Rizzoli, 6, pp. 44-45. <<

[32] P. Casteli, I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento, Firenze, Edam, 1979, p. 26. <<

[33] *Proem in Platonis Parmenidem*, en *Opera omnia*, cit., II, p. 1137: «tocare et studiosissime ludere», Cfr. G. P. Couliano, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, Bucureşti, Nemira, 1994, 1999(2); Iaşi, Polirom, 2003(3); Ed. en castellano, *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999. <<

[34] P. Castelli, *I geroglifici e la Controriforma*, en *L'Egitto fuori dall'Egitto. Dalla riscoperta all'Egittologia*, edición de C. Morigi Govi, S. Curto y S. Pernigotti, Bologna, Clueb, 1991, p. 55-68. <<

[35] Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le profesión del mondo*, 2 vol., edición a cargo de P. Cherchi y B. Collina, Torino, Einaudi, 1966, I, p. 417. <<

[36] Anónimo Veneciano, *Questo è il lamento de' Costantinopoli*, en *La caduta di Costantinopoli. L'eco nel mondo*, edición de A. Petrusi, 2 vol., Milano, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla, I, pp. 296-315: 296. <<

[37] R. Levi Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 195, 188. <<

[38] Cit. en Garin, *Ermetismo del Rinascimento*, cit., p. 54. Cfr. *Testi umanistici su l'Ermetismo*, edición de E. Garin, M. Brini, C. Vasoli y P. Zambelli, Roma, Bocca, 1955. <<

[39] Ibid., p. 57. <<

[40] Vasari, *Le vite*, IV, p. 18. <<

[41] Ibid., p. 324. <<

[42] Cesare Ripa, *Nuova Iconologia*…, en Padova, por Pietro Paolo Tozzi, 1618, p. 318. <<

[43] Ibid., p. 324. <<

[44] Vasari, *Le vite*, cit., III, p. 78 <<

[45] Ibid., II, p. 285. <<

[46] Alberti, *Trattato della nobiltà della pintura*, cit., p. 11. <<

[47] Garzoni, *La piazza universale*, cit., p. 429. <<

[48] F. Secret, *La kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid, Tecnos, 1979, trad. cast. de Ignacio Gómez de Liaño. <<

[49] E. Garin, *Giorgio Vasari e il tema della 'Rinascita'*, en *Vasari storiografo e artista*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, s. D., pp. 259-266. <<

[50] Vasari, *I raggionamenti e le lettere*, en *Opere*, cit., VIII, pp. 20 ss. <<

[51] Garin, *Giorgio Vasari*, cit., p. 264. <<

[1] Garin, *Storia della filosofia italiana*, cit., II, p. 584. <<

[2] Baldassarre Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, Cátedra, 1994, trad. cast. de Nieves Muñiz (libro IV, LXX). <<

[3] C. J. De Wogel, *Amor quo coelum regitur*, en «Vivarium», 1963, pp. 2-34. <<

[4] Garin, *Storia della filosofia italiana*, cit., II, p. 595. <<

[5] E. Wind, *Amor sacro y amor profano*, en Id., *Los misterios paganos del Renacimiento*, cit. <<

[6] Federico Luigini, *El libro della bella donna*…, Milano, Daelli, 1863, p. 42. <<

[7] «Sin embargo, aquel cuya iniciación es todavía reciente, el que contempló mucho de las de entonces, cuando ve un rostro de forma divina, o entrevé, en el cuerpo, una idea que imita bien a la belleza, se estremece primero y le sobreviene algo de los temores de antaño y, después, lo venera, al mirarlo, como a un dios, y si no tuviera miedo de parecer muy enloquecido ofrecería a su amado sacrificios como si fuera la imagen de un dios. Y es que, en habiéndolo visto, le toma, después del escalofrío, como un trastorno que le provoca sudores y un inusitado ardor. Recibiendo, pues, este chorreo de belleza por los ojos, se calienta con un calor que empapa, por así decir, la naturaleza del ala…» [en Platón *Diálogos* III, *Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, 1997, p. 355, trad. (de *Fedro*): E. Lledó Íñigo]. <<

[8] Ficini Epistolarum, cit. (lib. II), Compendium Platonicae Theologiae. <<

[9] S. Gentile, *Per la storia del testo del 'Commentarium in Convivium' di Marsilio Ficino, en «Rinascimento», XXI, 1981, pp. 14-16* <<

[10] Ficino, *El libro dell'amore*, cit., p. 36. <<

[11] E. H. Gombrich, *Mitologías botticellianas, Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo* (1945), en *Imágenes simbóli-*

cas, Madrid, Alianza Editorial 1983, pp. 63-102. <<

[12] Garin, *Storia della filosofia italiana*, cit., I, p. 40. <<

[13] Ficini *Compendium Platonicae Theologiae*, cit. <<

[14] Ficino, *El libro del amore*, cit., p. 142: «Muestra la belleza y no necesitarás palabras. Es imposible decir con qué prontitud y eficacia la vista de la belleza suscita el amor, mucho más de cuanto puedan hacerlo las palabras». <<

[15] Ibid., pp. 134-135: «[Amor] al generar junto con aquellos espíritus supremos, a los que consideramos relacionados con Venus, él mismo reduce convenientemente nuestros ánimos a las cosas superiores […]. Desea las cosas bellas porque Venus es bellísima, es decir, enciende las almas de deseo de la suma y divina pulcritud, habiendo nacido en aquellos espíritus cercanos a Dios, del ornamento de Dios se adornan y nos ponen a su nivel». <<

[16] P. Castelli, 'Scientiae plenitudo'. Bellezza e rapimento divino nella medaglia pichiana, en Pulchritudo, Amor, Voluptas. Pico della Mirandola alla corte del Magnifico, edición de M. Scalini, Firenze, Pagliai Polistampa, 2001, pp. 35-46. <<

[17] A. Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en tiempo de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982, trad. de L. López-Jiménez y L. López Esteve. <<

[18] Alberti, *De pictura* [Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., III, 54, p. 115: «¿Qué diremos de aquellas tres hermosas jóvenes a las que Hesíodo impuso los nombres de Aglaya, Eufrosine y Talía, que pintaron riendo asidas de las manos, adornadas con vestimentas sueltas y transparentes, con quienes se quería mostrar la liberalidad porque una hermana da, la otra recibe y la tercera devuelve el beneficio; grados que deben encontrarse en toda liberalidad perfecta?». <<

[19] P. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e Greca ne' secoli XIV e XV*, edición a cargo de E. Garin, Firenze, Sansoni, 1967, p. 63. Véase también, S. Settis. *Citarea 'Su una impresa di Bronconi'*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIV, 1971, pp. 171-175; D. Musti, *Introduzione alla storia del testo*, en Pausania, *Guida alla Grecia, I, L'Attica*, edición a cargo de D. Musti y L. Beschi, Milano Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla, 1997[2], pp. LIX-LXXV: LXVII-LXVIII. <<

[20] Filarete, *Trattato di architettura*, cit. II, p. 595: «Y allí estaban otra vez pintadas las tres diosas Carites, es decir, las gracias, abrazadas una a la otra, una de espaldas y las otras dos de perfil con el rostro vuelto hacia nosotros. Los nombres de cada una de ellas son: Hesiodo una, otra Eufronesis y la tercera Prasitra, a semejanza a la liberalidad, porque recibe la una de la otra y la tercera devuelve el beneficio, y en este instante parece que Apeles las hubiera pintado». Filarete demuestra también que conoce la obra de Plinio (*Nat. Hist.*, XXXIV, 47; XXXV, 140). Incluso llega a confundir el nombre de una de las Gracias con el de Hesíodo. <<

[21] *Mythographus*, III, 11, 2, en *Scriptores rerum mythicarum Latinis tres Romae nuper reperti*, ed. de G. H. Bode (reimpresión facsímil de la ed. Celle 1834), 2 vol., Hildesheim, G. Olms 1968, p. 229. <<

[22] *Mythographus*, I, 129, en *Mythographi vaticani* I et II, Turnholti, 1987, pp. 53-54. <<

[23] *Mythographus* II, 47, ivi, p. 131. <<

[24] Marziano Capella, *Le nozze de filologia e Mercurio*, edición de T. Ramelli, Milano, Bompiani, 2001, p. 648 (IX, 608). <<

[25] J. Chance, *Medieval Mythography: From Roman North Africa to the School of Chartres*, A. D. 433-1177, Gainesville, University Press of Florida, 1994, pp. 262; 585 nota 17. <<

[26] H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis. Ein Beitrag des antiken Mythologie im Mittelalter*, Leipzig, Teubner, 1926, p. 118. <<

[27] E. Panofsky, *Cupido ciego*, en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, trad de Bernardo Fernández. <<

[28] M. De Gaudillac, *Astres, anges et genies chez Marsile Ficin*, en *Umanesimo e esoterismo*. Actas del V Congreso Internacional de Estudios Humanísticos (Oberhofen, 16-17 de septiembre de 1960), edición a cargo de E. Castelli, Padova, Cedam, 1960, pp. 85-109: 98-99; E. Garin, *Plotino nel Rinascimento*, en *Plotino e il Neoplatonismo in Oriente e in Occidente*, Actas del Congreso Internacional, Roma Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 537-552; A. Walters, *Ficino and Plotinus' Treatise 'On Eros'*, en *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, eds. K. Eisenbichler, U. Zorzi Pugliele, Otawa, Doverhouse Editions Canada, 1986, pp. 189-199; M. J. B. Allen, *Synoptic Art. Marsilio Ficino on the History of Platonic Interpretation*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1958, pp. 53-56. <<

[29] Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, cit. <<

[30] Plotino, *Enéadas*, «… todos o poco menos que todos afirman que es la proporción de unas partes con otras y con el conjunto, a una con el buen colorido añadido a ella, la que constituye la belleza visible, y que para las cosas visibles, como para todas las demás en general, el ser bellas consiste en estar bien proporcionadas y medidas. / Según esta teoría, nada que sea simple, sino forzosamente sólo lo compuesto, será bello. Además según esta teoría, será bello el conjunto, mientras que las partes individuales no estarán dotadas de belleza por sí mismas, pero contribuirán a que el conjunto sea bello. Y sin embargo, si el conjunto es bello, también las partes deben ser bellas…» (I, 6, 4-6). [La cita está transcrita de Plotino, *Enéadas*, 3 vol., Madrid, Gredos, 1982, vol., I, p. 94, Traducción al caste-

llano y notas de Jesús Igal]. Véase también L. Westra, *Love and Beauty in Ficino and Plotinus*, en *Ficino and Renaissance Neoplatinism*, cit., pp. 175-187; C. Margolin, *Du 'De Amore' de Ficin à la 'Delie' de Scève: lumière, amour et beauté*, en *Marsilio Ficino el il ritorno di Platone*, edición de G. C. Garfagnini, 2 vol., Firenze, Olschki, 1986, II, pp. 586-614. <<

[31] E. Garin, «Appendice. Venere e la teologia poetica di Giovanni Pico», en *Umanisti, artisti, scienziati*, cit., pp. 182-186: 183. <<

[32] Pico, *Commento... sopra una Canzona de amore*, cit., pp. 497-498. <<

[33] Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusiones*, ed. de B. Kieszkowski, Genève, Droz, 1973, p. 81. <<

[34] Pico, *Commento... sopra una Canzona de amore*, cit., p. 509. <<

[35] Panofsky, *Cupido ciego*, cit. <<

[36] Mario Equicola, *De natura d'amore*, IV, p. 86: «De acuerdo con la tradición, el amor nace con la visión. Platón, Alejandro Afrodisio y Propercio cuando hablan de la pintura de Amor, no le colocan ninguna venda ni lo convierten en ciego». <<

[37] Ficino, *El libro dell'amore*, cit., pp. 134-135. <<

[38] Ivi, p. 127. <<

[39] Pico, *Conclusiones*, cit., 96. Cfr. Wind, *Los Misterios paganos del Renacimiento*, cit. <<

[40] Cfr. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, cit. <<

[41] L. Parigi, *Laurentiana: Lorenzo dei Medici cultore della musica*, Firenze, Olschki, 1954; N. Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1969, p. 23. <<

[42] En Michele Marullo, Poliziano e Iacopo Sannazaro, *Poesíe latine*, edición a cargo de F. Arnaldi y L. Gualdo Rosa, Torino, Einaudi, 1976, I, pp. 116-125: «¿Qué decir de sus labios que

resplandecen más rojos que el coral, que tan a menudo y durante tanto tiempo muerdo en un ardiente beso? ¿Qué decir de los dientes más blancos que las perlas? ¿Y de la lengua que se envuelve en la mía apenas Venus une los dos alientos, y apretando el amante a la amante apresura su extremo placer, cuando las bocas entreabiertas beben el aliento dulcemente oloroso, con un suave murmullo de placer? ¿Qué decir de su torneada barbilla, de su garganta tersa y blanca como la leche, y de ese cuello que mil veces he apretado entre mis brazos, como el árbol que a la hiedra se fija? Y esos tus floridos senos erguidos, tan jóvenes y turgentes como la granada, esos senos a los que he besado con toda mi boca y palpado con mis manos, ¿a quién no habrían enamorado? ¿A quién no hubieran encendido de loca pasión? ¡Qué brazos, qué manos!». <<

[43] Laurentii Vallae *De voluptate*, cit., pp. 915-916. <<

[44] Vasari, *Le vite*, V, pp. 593-612: 598-599 («Compuso un cuadro de singular belleza, que fue enviado a Francia, al rey Francisco. En él había una Venus desnuda con un Cupido que la besaba, y a un lado el Placer y el Juego con otros Amores, y al otro el Fraude, los Celos y otras pasiones amorosas»). <<

[45] L. Mendelsohn, *'Come dipingere Amore': fonti greche per la figura di Eros maligno nella pintura del 500*, en *Venere e Amore*, edición de F. Falleti, Firenze, Giunti, 2002, pp. 91-108: 97. <<

[46] Benedetto Varchi, *Lezioni sopra quei versi del 'Trionfo d'Amore' del Petrarca, 'Quattro destrier via più che neve Bianchi [...]' en Lezioni sul Dante e prose varie di Benedetto Varchi la maggiore parte inedite*, 2 vol., Firenze, Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1841, II, pp. 13-38. <<

[47] J. Festugière, *La philophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature français au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1941. <<

[48] Geruzzi, *Per una storia della 'Pirotechnia' di Vannoccio Biringucci*, cit. <<

[49] Giovanni Betussi, *Il Raverta*, en *Trattati d'amore del Cinquecento*, reproducción al cuidado de M. Pozzi, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 15. <<

[50] Agnolo Firenzuola, *Celso, Dialogo della bellezza delle donne*, en Id. *Opere*, edición de A. Seroni, Firenze, Sansoni, 1991, pp. 575-576, 579, 583, 584-585 («finos, crespos, abundantes, y largos resplandecientes […] de espaciosa frente, es decir, ancha, alta, cándida y serena […] reluciente casi como un espejo […] de sutiles cejas y pelos cortos y suaves, como si fueran de fina seda […] de pupila negra que genera […] una mirada dulce, alegre, clara y tranquila […] de las orejas es necesaria una forma más vulgar […] las mejillas y la boca, fuente de todas las dulzuras amorosas, no debe ser aguda ni plana y de pequeños dientes»). <<

[51] Raffaello, *Gli scritti*, edición de E. Camesasca, Milano, Rizzoli, 1993, p. 166: «Pero habiendo, como hay, escasez de buenos jueces y de bellas mujeres, yo me sirvo de cierta Idea que tengo en mi cabeza. Si esta Idea tiene en sí excelencia alguna de arte no lo sé; pero me esfuerzo en que la tenga». <<

[52] Panofsky, *Idea*, cit. <<

[53] Brunoro Zampeschi, *L'innamorato*, Bologna, Giovanni Rossi, 1565, p. 16. <<

[54] Nicolò Vito di Gozze, *Dialogo della bellezza detto Antos secondo la mente di Platone…* en Venetia, en la imprenta de Francesco Ziletto, 1581. <<

[55] Benedetto Varchi, *Libro della beltà e grazia*, en *Trattati d'arti del Cinquecento*, cit., I, pp. 86-89. <<

[56] Ivi, p. 68. <<

[57] Pico, *Commento... sopra una Canzona d'amore*, cit., p. 119: «La segunda es una determinada cualidad, que sólo con el nombre de gracia puede llamarse, la cual aparece y brilla en las cosas bellas, y me parece a mí que sea esta a la que se refiere y reivindica el nombre de Venus, es decir de Belleza [...] porque este es el sol que el amoroso fuego inflama en el corazón de los humanos». <<

[58] Pietro Bembo, *Gli asolani*, en *Opere*, Milano, Della Società tipografica de' Classici italiani, 1808, p. 216. <<

[59] A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenzia*, Torino, Einaudi, 1993, p. 107. <<

[60] Ibid., p. 108. <<

[61] Francesco Bocchi, *Ecellenza nella statua di San Giorgio*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., III, p. 170-171: «Cuando la delicada luz de los ojos y el color del rostro desaparezcan, y se conviertan en plata los cabellos hoy de oro...»; véase, además, P. Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 13-59: 55-56. <<

[62] Torquato Tasso, *Il forno, ovvero della nobiltà* (1582), Firenze, Le Lettere, 1999. <<

[63] T. Mann, *El erotismo de Miguel Angel*, en *El artista y la sociedad*, Barcelona, Guadarrama, 1975, trad. Mª. J. Sobejano. <<

[64] Panofsky, *Idea*, cit. <<

[65] Ibid., p. 89. <<

[66] Castglione, *Il libro del cortegiano*, cit., pp. 480-481. <<

[67] Betussi, *Il Raverta*, cit., pp. 39-40. <<

[68] Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, en *Dialoghi italiani*, cit. p. 1124: «Rarísimos son, digo, los Acteones a los cuales el destino les ha dado la posibilidad de contemplar a Diana desnuda y llegar al punto en que, tan prendados de la bella disposi-

ción del cuerpo de la naturaleza y aturdidos por esa deslumbrante pareja que son la divina bondad y la belleza, sean transformados en ciervo, con lo que dejan de ser cazadores para convertirse en caza». <<

[69] A. Chastel, *Diane de Poitiers: 'L'eros de la Beauté froide'*, en id., *Fables, Formes, Figures*, 2 vol., Paris, Flammarion, 1978, I, pp. 263-272. <<

[1] E. Garin, *Magia e astrologia nella cultura del Rinascimento*, en *Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 131-157: 149 <<

[2] Ficino, *El libro dell'amore*, cit., p. 115. <<

[3] F. Saxl, *La fede negli astri*, trad. italiana, ed. de Salvatore Settis, Torino Boringhieri, 1985, pp. 413-420. <<

[4] Pico della Mirandola, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, cit., II, pp. 434-435, 471. <<

[5] «Bella es también la ciencia que trata de los movimientos, de los tamaños y de la distancia de las estrellas. Ciencia que se separa de las tinieblas y del aire opaco de aquí abajo, y transporta la vista y el ánimo a esa espléndida morada punteada por tantas luces». Pier Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescientiae*, edición de A. Gnesoto, en «Actas y memorias de la Academia de las Ciancias y las Letras de Padua», XXXIV, pp. 75-156, en *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., pp. 134-135. <<

[6] Pico, *Disputationes adversus astrologium divinatricem*, cit., II, p. 39. <<

[7] Ficini *Epistolarum*, cit., pp. 781-782 (lib. IV). <<

[8] E. Garin, *Immagini e simboli in Marsilio Ficino*, en *Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 281. <<

[9] Gerolamo Vitali, *Lexicon mathematicum astronomicum geometricum*, ed. facsímil, a cargo de G. Bezza, La Spezia, Agorà, 2003, pp. 234-236. <<

[10] N. Weill-Parot, *Pénombre ficinienne: le renouveau de la théorie de la magie talismanique et ses ambiguïtés*, en *Marsile Ficin ou Les Mystères platoniciens*, Actes du XLII Colloque International d'Etudes Humanistes (Tours, 7-10 julliet), Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 71-90. <<

[11] Laurentii Vallae *Dialecticarum disputationum*, en Id., *Opera Omnia*, cit., p. 672. <<

[12] Gabrielle Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., II, p. 138: «En cuanto a la forma de la imagen, está claro que, siendo la imagen algo que representa una cosa ya producida, bien por la naturaleza, bien por el arte, consecuentemente, puede adoptar todas las formas que existen y pueden verse con los ojos; incluso aquellas otras cosas que todavía no se ven, con tal de que sea posible imaginarlas con la mente, naciendo la forma del concepto interior del autor, luego expresado con el dibujo exterior». <<

[13] Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, cit., pp. 308-309. <<

[14] Benedetto Varchi, *Libro della beltà e la grazia*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., II, p. 88. <<

[15] *De la causa, principio e uno*, cit., p. 235. <<

[16] Id., *La cena de las cenizas*, cit. <<

[17] Id., *Cabala del cavallo pegaseo*, en *Dialoghi italiani*, cit., p. 866. M. Ciliberto, *Lessico bruniano*, 2 vol., Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979, pp. 474-481. <<

[18] Garin, *Magia e astrologia nella cultura del Rinascimento*, cit., p. 157. <<

[19] E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig: Teubner. 1927. <<

[20] R. Sturlese, *Introduzione* a Giordano Bruno, *De umbris idearum*, Firenze, Olschki, 1991, p. LXXII. <<

[21] F. A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005. <<

[22] Bruno, *De la causa, principio e uno*, cit., p. 206. <<

[23] Id., *Lo spaccio de la bestia triunfante*, cit., p. 554: «lo que sólo más conveniente me parecía que pudiera efectuarse contando y ordenando todas las primeras formas de moralidad, que son las virtudes y vicios capitales, de manera que veréis ahora

introducido un nuevo Júpiter, que había llenado de tantas bestias y vicios el cielo, según la forma de cuarenta y ocho famosas imágenes». <<

[24] L. Catana, *Brunós 'Spaccio' and Hyginuś 'Poetica astronomica'*, en «Bruniana & Campanelliana», I, 2000, pp. 57-77. <<

[25] Ibid., pp. 59, 66. <<

[26] Cfr. P. Castelli, *'Il porco è infatti un animale': fisiognomica e mitologia nell'opera di Bruno*, en *Le Muse e la 'nova' filosofia di Giordano Bruno*, Convegno Internazionale di Studi (Nápoles, 24-27 de junio de 2000), edición de P. Sabbatino, Napoli, La casa del sole, edición en curso (2005). <<

[27] Sobre Hencellius, véanse las notas marginales de F. A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1994, trad cast. de Domènez Bergadá Formentor. <<

[28] Para la estancia en Alemania véase, por último, S. Ricci, *Giordano Bruno nell'Europa del Cinquecento*, Roma Salerno, 2000, pp. 432-457, continuación de V. Stampanato, *Vita de Giordano Bruno con documenti editi ed inediti*, Messina, Principato, 1921, pp. 667 y ss., e id., *Documenti della vita di Giordano Bruno*, Firenze, Sansoni, 1933. <<

[29] Canone, *Phantasia/Imaginatio*, cit, 1988, pp. 232-233. <<

[30] Iordani Bruni Nolani *De imaginum signorum et idearum compositione ad omnia inventionum dispositionum et memoriae genera libri tres, en Opera latine conscripta*, publicis sumptibus edita recensebat F. Fiorentino [F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani. C. M. Tallarigo], 3 vol. In 8 parti, Neapoli [-Florentiae], 1879-1891 (ed. facsímil, Stuttgart-Bad Canstatt, Frommann, 1962), p. 91. <<

[31] Ibid., p. 103. <<

[32] Ibid., pp. 101-102. <<

[33] E. Garin, 'Phantasia' e 'imaginatio' fra Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi, en *Phantasia/Imaginatio*, cit., pp. 3-20: 7-8. <<

[34] Iordanus Brunus Nolanus *De umbris idearum*, en *Opera latine conscripta*, cit., II, p. 48. <<

[35] Ibid., *Conceptus XII. M*, p. 46 (trad. italiana en Giordano Bruno, *Le ombre delle idee. Il Canto di Circe. Il sigillio dei sigilli*, Mailano, Rizzoli, 1997, p. 92). <<

[36] Ibid., *Conceptus XIII. N*, p. 46 (trad it. cit., p. 93). <<

[37] Ibid., *Conceptus XII*. Y, p. 49. <<

[38] Ibid., *Conceptus XIII*, p. 63. <<

[39] Ibid., *Conceptus, XVII*, p. 66 (trad. it. cit., p. 116). <<

[40] Ibid., *Conceptus XVIII*, pp. 66-67 (trad. it. cit., p. 116 «También en potencia admite dos sustratos, es decir, la memoria y la fantasía en el lugar del primero; y la investigación llevada a cabo por la facultad fantástica, o lo que es lo mismo, de la facultad cogitativa en general, en el puesto del segundo: y admite por forma la intención y la combinación de las formas que existen en un sustrato, con las imágenes que existen en otro sustrato. Del mismo modo que la pintura y la escritura se procuran los instrumentos con los cuales pueden dar forma a la materia que les es propia, así también a este arte no le faltan los instrumentos para sus propias representaciones»). <<

[41] Cfr. ivi, p. 77. <<

[42] Ibid., pp. 77-78 (trad. it. cit., pp. 129-130). <<

[43] Ibid., pp. 78-79 (trad. it. cit., pp. 130-131): «No quisiera decir más que esto, que si la contemplas más atentamente junto a las razones aquí explicadas podrás adquirir un arte figurativa tal que no sólo podrás aprovechar asistiendo a la memoria, sino también al resto de las potencias del alma». <<

[44] Ibid., p. 17 (trad. it. cit., p. 55). <<

[45] Ibid., pp. 84-87. <<

[46] Ibid., p. 91. <<

[47] Ibidem. <<

[48] Brunus, *De umbria idearius*, cit., p. 91 (trad. italiana cit., pp. 143-144). <<

[49] Ibid., p. 50 (*Conceptus XXII*. Y). <<

[50] Panofsky, *Idea*, cit., p. 6. <<

[51] Aristóteles, *Metafísica* VII, 1032a. <<

[52] Cfr. Panofsky, *Idea*, cit., p. 15. <<

[53] Brunus, *De umbris idearum*, cit., p. 91. <<

[54] Cfr. Garin, Magia e astrologia cit., p. 150, nota 7. <<

[55] En relación con este último argumento, véase L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nella età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995. <<

[56] 1384-26. <<

[57] Sobre este argumento, véase L. A. Post, *Ancient Memory System*, en «Classical Weekly» XVI, 1932, p. 109. <<

[58] P. Rossi, *Clavis Universalis. Arti mnemotecniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 118-119 (Nueva edición: Bologna, Il Mulino, 2000). <<

[59] Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, en Id., *Scritti sulle arti*, edición de R. P. Ciardi, 2 vol., Firenze, Marchi & Bertolli, 1973-1974, I, pp. 308-310: 308-309 (cap. XXV). <<

[60] F. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze, Le Monnier, 1889, p. 95. <<

[61] Giordano Bruno, *'Praelectiones geometricae' e 'Ars deformationum'*, edición a cargo de G. Aquilecchia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964. <<

[62] Bruni *De imaginum compositione*, cit., p. 105. <<

[63] Ibid., pp. 188-119. <<

[64] Bruno, *De la causa, principio e uno*, cit., p. 73. <<

[65] P. R. Blum, *Aristoteles bei Bruno. Studien zur philosophischen Rezeption*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1980, pp. 67-73, 140-144. <<

[66] Natalis Comes, *Mythologiae*, Venetiis, Comin da Trino, 1567, p. 40. <<

[67] Iordani Bruni Nolani *Cantus Circaeus*, en *Opera latine conscripta*, cit., II, p. 187. <<

[68] Ibid., p. 60. <<

[69] Agrippa di Nettesheim, II, 37-44. <<

[70] Brunus, *De umbris idearum*, cit., II, pp. 135-159. <<

[71] Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, cit., p. 138. <<

[72] Iordani Bruni Nolani *Lampas triginta statuarum*, en *Opere latine conscripta*, cit., III, p. 8. <<

[73] C. Ossola, *L'autunno del Rinascimento. 'Idea del Tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, p. 24. <<

[74] E. Garin, *La storia nel pensiero del Rinascimento*, en Id., *Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 179-195: 182. <<

[75] Bruno, *La cena de le Ceneri*, cit., p. 11: «Y actúa justo come un pintor, al que no le basta con realizar el simple retrato de la historia, sino que para llenar el cuadro y conformar el arte a la naturaleza, pinta allí piedras, montes, árboles, fuentes, ríos, colinas». <<

[76] Gombrich, *Arte e ilusión*, cit. <<

[77] Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, cit., p. 240 (V, XXII). <<

[78] Bruni *Opera latine conscripta*, cit., I, 3, pp. 123-124: 123. <<

[1] J. Céard, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977. <<

[2] *Liber monstruorum*, edición a cargo de F. Porsio, Bari, Dedalo, 1976; A. Knock, *The 'Liber monstruorum': An Unpublished Manuscript and Some Reconsiderations*, en «Scriptorium», XXXII, 1978, pp. 19-28. <<

[3] Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, New York, Zone Books, 1998. <<

[4] Giraldus Gallensis, *History and Topography of Ireland*, edición de J. O'Meara, Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 118. <<

[5] A. Pinotti, *Aristotele, Platone e la meraviglia del filosofo*, en *Il meraviglioso e il verosímiles tra antichità e Medio Evo*, edición a cargo de D. Lanza y E. Longo, Firenze, Olschki, 1989, pp. 29-52. <<

[6] Sancti Thomae Aquinatis *Summa contra Gentiles*, en *Opera omnia*, t. XIV, III cum commentariis Francisci de Sylvestris Ferrariensis cura et studia Fratrum Praedicatorum, Roma, Typis Riccardi Garroni, 1926, 3.101.2, III, 2, p. 82. <<

[7] Eusebi Caesarensis Eoiscopi, *Chronicon*, Paris, Henri Etienne, 1512, c. 175r-v. <<

[8] François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, 2 vol. Barcelona, Ediciones Zeus, 1971, vol. II, cap. XXX, p. 279. <<

[9] Ibid., cap. XXXI, p. 281. <<

[10] Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, cit., pp. 420-421. <<

[11] Olao Magno, *Storia dei popoli settentrionali*, edición a cargo de G. Monti, Milano, Rizzoli, 2001, p. 54 (lib. II, cap. IV). <<

[12] C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. 'Idea del tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971, p. 13. <<

[13] Gian Paolo Lomazzo, *Rime ad imitazioni dei groteschi*, VI, en Id., Scritti sull'arte cit., p. 461. <<

[14] Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi dei pittori circa l'istoria...*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., II, cit., pp. 3-115: 36 <<

[15] Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre*, cit., pp. 420-421. <<

[16] Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cit., p. 290. <<

[17] Ibid., *Trattato dell'arte della pintura*, cit., 156, p. 29. <<

[18] Ibid., p. 552. <<

[19] Ibid., p. 553. <<

[20] Ibid., p. 557. <<

[21] Benedetto Varchi, *Sopra la generazione dé Mostri e se sono intesi della natura, o no. Perché siano i mostri ciò e se hanno cagione finale*, en *Lezioni di m. Benedetto Varchi*, in Fiorenza, per Filippo Giunti, 1590, pp. 83-132: 109. <<

[22] San Agustín, *Las confesiones*, Madrid, Akal, 2000^{2}, edición de Olegario García de la Fuente, p. 274. <<

[23] Sancti Bernardi Abbatis Clarae Vallensis *Apologia ad Guillelmum, PL* CLXXXIII, col. 914-918. Panofsky, Suger abate di Saint-Denis, cit., pp. 132-133. <<

[24] San Agustín, *Confesiones*, cit., p. 273-274: «A lo anterior hay que añadir otra forma de tentación mucho más peligrosa. En efecto, además de la concupiscencia de la carne [...] hay en el alma, procedente de los propios sentidos del cuerpo, un vano y curioso deseo disimulado con el nombre de conocimiento y ciencia, que consiste no en complacerse en la carne, sino en experimentar sensaciones a través de la carne. Como esta pasión radica en el deseo de conocer, y los ojos ocupan el primer lugar entre los sentidos en relación al conocimiento, recibe en el lenguaje divino el nombre de *concupiscencia de los ojos*».. <<

[25] Lucca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Firenze, Sansoni, 1969, II, p. 57. <<

[26] G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 65. <<

[27] J. Von Schlosser Magnino, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, Akal, 1987, trad. cast. de José Luis Pascual. <<

[28] D. Murray, *Museums: Their History and Their Use*. 3 vol. Glasgow, MacLehose and Sons, 1904, I, pp. 6-12 (edición facsímil, London Routledge/Thoemmes, 2003); A. Lugli, *Naturalia et mirabilia*, Milano, Mazzotta, 1983. <<

[29] A. Veca, *Vanitas: il simbolismo del tempo*, Catalogo della Mostra, Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1881. <<

[30] Mateo Bandello, *Le novelle*, Torino, Utet, 1978, II, 24. <<

[31] *Die Anatomie des Magister Richardus*, edición a cargo de J. Florian, Breslau, F. W. Jungfer, 1875, pp. 2-3. Sobre el tema puede verse también ahora A. Carolino, *La fabbrica del Corpo. Libri e disezione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1994. <<

[32] Vasari, *Le Vite*, III, pp. 390-391. <<

[33] J. Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Tecnos, 1989, trad. de Fco. Pérez Gutiérrez. <<

[34] En relación con los espectros medievales, véase, cuando menos, J.-C. Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, se cita por la edición italiana en Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 182-205 <<

[35] Sobre este tema véase. P. Aretini, *I fantasmi degli antichi tra Riforma e Controriforma. Il soprannaturale greco-latino nella trattatistica teologica del Cinquecento*, Bari, Levante, 2000. <<

[36] Erasmi Rorterodami *Moriae economium* (Parisiis, 1509), en *Opera omnia* IV, III, Amsterdam-Oxford, North Holland, 1979, pp. 120-122. <<

[37] *Maleus Maleficarum von Heinrich Institoris (alias Kramer) unter Mithilfe Jacob Sprengers aufgriund der dämonologischen Tradidition Zussamengestellt. Wiedergabe des Erstdrucks von 1487* (Hain 9238), hrsg. A. Schnyder, Gröppingen, Kümmerle Verlag, 1991, p. 44. <<

[38] Reginald Scot, *The Discovery of Witchcraft, 1584*, edición de B. Nikcolson, Londos, Stock, 1886, p. 5. <<

[39] Ripa, *Nuova Iconologia*, cit., p. 318. <<

[40] Para la iconografíaa de las brujas con referencia a problemáticas histórico-teológicas. Véase P. Castelli, *'Donnaiole, amiche de li sogni' ovvero i sogni delle streghe*, en *Biblioteca Lamiarum. Documenti e immagini della stregoneria dal Medioevo all'Età moderna*, Pisa, Pacini, 1994, pp. 35-85. <<

[41] Ead., *L'immagine della strega/5. Circe e le altre*, en «Art et Dossier», 89, 1994, pp. 22-26. <<

[42] *Orlando furioso*, cit., VII, 29, 7-8, cit., pp. 414-415. <<

[43] Gian Franco Pico della Mirandola, *Strega o delle ilusioni del Demonio*, edición de A. Biondi, Venezia, Marsilio, 1989, p. 109. <<

[44] *Vita di Antonio*, edición a cargo de G. J. M. Bartelink, Milano, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla, 1991[5], p. 56: «La que aparece en ellos no es una verdadera luz, sino que llevan en sí una anticipación y una representación de ese fuego auténtico que se ha preparado para ellos. Con ese fuego en el que arderán, pretenden atemorizar y tentar a los hombres». <<

[45] E. Kirschbaum, *L'angelo rosso e l'angelo turchino*, en «Rivista di archeologia cristiana», XVII, 1940, pp. 209-248. <<

[46] G. Bazin, *Formes démoniaques*, en *Satan*, en «Études Carmélitaines», 1948, pp. 507-520. <<

[47] U. Eco *Sviluppo dell'estetica medievale*, en *Momenti e problemi di storia dell'estetica dall'antichità classica al Barocco*, Milano, Marzorati, 1975, p. 125. <<

[48] Gilio, *Dialogo*, cit., pp. 83-84. <<

[49] Johannes Molanus, *De historia sacrarum imaginum et picturarum, PL XXVII*, col. 8-9 (cap. XII). <<

[50] Federici Borromeai *De pictura sacra libri duo*, s. d., pero 1754, p. 64 (ed. cons.: Pisa, Biblioteca Universitaria, G. g. 2.16); véase, sin embargo, la edición de Castiglione, 1932 (reprod. Milán, 1964). <<

[51] Dolce, *Dialogo della pittura*, cit., pp. 143-206. <<

[52] Lomazzo, *Trattato del'arte della pintura*, cit., pp. 584-585. <<

[53] Comanini, *Il Figino*, cit., pp. 273-275. <<

[54] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, en Id., *Prose*, edición a cargo de E. Mazzali, Milano, Ricciardi, 1959, p. 355. <<

[55] Comanini, *Il Figino*, cit., p. 276. <<

ÍNDICE

La estética del Renacimiento 2

Prólogo 7

Primera parte. Los cánones de la estética del Renacimiento 35

I. Los principios estéticos del Renacimiento 36

II. El principio de la belleza: la luz 57

La luz en el pensamiento medieval: los antecedentes 57

La luz en la teoría del arte 64

La luz entre la metafísica y la simbología 78

III. La mímesis 90

IV. La écfrasis 104

Segunda parte. Senderos estéticos del Renacimiento 119

V. Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje 120

VI. Los humanistas: la estética del lenguaje y de las artes gráficas 138

Formas de la escritura 148

VII. Platónicos, neoplatónicos y herméticos: la estética del comportamiento 155

Platonismo 155

Los 'misterios' de Egipto 165

La 'moda' hermética 172

VIII. Eros y Venus 179

«Bésame con los besos de tu boca» 191
IX. La estética de los cielos: imágenes y formas 199
Formas celestes y terrestres en la obra de Giordano Bruno 204
X. La estética del mal: monstruos, brujas, demonios 221
Bibliografía 245
Prólogo 246
Los principios estéticos del Renacimiento 247
El principio de la belleza: la luz 248
La mímesis 249
Écfrasis 250
Estéticas antiguas y nuevas: las ruinas y el paisaje 251
Los humanistas: la estética del lenguaje y de las artes gráficas 252
Platónicos, neoplatónicos y herméticos: la estética del comportamiento 253
Eros y Venus 254
La estética de los cielos: imágenes y formas 255
La estética del mal: monstruos, brujas, demonios 256
Autor 257
Notas 258